

Coperta de: ION PETRESCU  
Guido Aristarco  
STORIA DELLE TEORICHE DEL FILM  
Nuova edizione completamente riveduta e ampliata  
Giulio Binaudi e litore  
Guido  
Aristarco  
Cinematografia ca artă  
Istoria teoriilor filmului  
Traducere din limba italiană? i  
Cuvânt înainte de FLORIAN POTRA

EDITURA MERIDIANE  
BUCUREȘTI 1965  
BIBLIOTECĂ (ECA WUMCIPaLĂ)  
Te \$00 VEANU

Inventar nr.

CUPRINSUL

p. 7 Cuvânt înainte de Florian Potra

9 Introducere la ediția românească

52 Prefață 1960

105 Introducere

INIȚIATORII

Canudo și Delluc, Richter, Dulac și Moussinac

115 Manifestul celor șapte arte

120 Fotogenie

125 Ritm sau moarte

131 Cinematografia integrală

137 Ritmuri și vise

DE LA AVANGARDĂ LA MONTAJ *Dziga Vertov și Kulešov*

153 „Cine-ochiul”.

160 „Regizorul inginer”.

A\* SISTEMATIZATORII

Balázs și Pudovkin. Eisenstein și Arnheim

169 „Foarfecele poetic”.

183 Montajul „a priori”.

201 Montajul „a posteriori”.

226 „Mijloacele formative”.

POPULARIZATORII Rotha, Spottiswoode și Grierson

253 „Picturalism dinamic”.

269 „Factorii diferențiali”.

282 Documentar și realitate

CONTRIBUȚIA ITALIANĂ

Gerbi și Debenedetti, Barbaro și Chiarini

Mobilizarea esteticii crociene

„Specificul filmic” ca tendință

Filmul este o artă, cinematograful – o industrie

CEILALȚI

De la Urban Gad până azi

CRIZA UNEI TEORII ȘI URGENȚA REVIZUIRII EI

Concluzie 1951

Bibliografie Indice analitic Indice de nume Indice de  
filme Lista ilustrațiilor

Cuvânt înainte

Caz destul de rar în istoria cinematografiilor naționale, filmul italian – ca expresie concretă de artă – a fost însoțit sau chiar precedat în dezvoltarea sa din ultimul sfert de secol, de o viguroasă și fertilă dezbatere critică. În acest sens, ajunge să ne gândim la activitatea revistelor „Cinema” și „Bianco e Nero”, care încă înainte de război – eludând rigorile cenzurii fasciste – au pregătit nașterea și înflorirea neorealismului. E vorba, cu alte cuvinte, de un climat propice nu numai realizării de filme, nu numai afirmării unor importante figuri de cinești, ci și discuției

teoretice, schimbului și circulației de idei. Atentă și receptivă la cele mai interesante și mai vii contribuții pe plan mondial, critica italiană de film a pus treptat bazele unei culturi cinematografice temeinice, complexe și deschise sugestiilor constructive. Aceasta, datorită în primul rând aportului unor teoreticieni de orientare marxistă, ca Umberto Barbaro și Luigi Chiarini.

Pe urmele lor și în climatul efervescent al luptelor ideologice și politice din Italia de după război, s-a format și afirmat, printre alții, Guido Aristarco. Colaborator la diferite reviste, îngrijind două colecții cinematografice de prestigiu, director al revistei „Cinema nuovo”, Aristarco e autorul unor studii și monografii de o valoare incontestabilă (*L'arte del film, Dall'Arcadia e Peschiera*, în colaborare cu Calamandrei și Renzi, *Luchino Visconti, Cinema italiano 1960*), dintre care cea mai importantă rămâne, fără îndoială, cartea de față: *Storia delle teoriche del film*. Apărută într-o primă ediție în 1951 și retipărită în 1960 cu ample adăugiri, această *Istorie a teoriilor filmului* este prima încercare – până acum – de a sistematiza într-un corp organic și unitar, urmărind în evoluția ei istorică, *gândirea estetică* a filmului. De la „inițiatorii” Canudo și Delluc, la „sistematizatorii Balázs, Pudovkin, Eisenstein și Arnheim, la „contribuția italiană”, mai învecinată în timp, lucrarea lui Aristarco epuizează aproape tot ce s-a gândit și s-a scris în legătură cu filmul ca operă de artă. Folosind un aparat critic neobișnuit de vast, dovedind o informație exactă și completă, cercetătorul italian se impune printr-o remarcabilă intuiție analitică, punctată de numeroase referiri asociative, ca și printr-o egală capacitate de portretizare critică a autorilor examinați sau de caracterizare generală a unui curent, a unei școli, a unei perioade. Ferindu-se de considerații

aride, scolastice, ocolind orice tentație caligrafică sau de speculație metafizică, Aristarco are un scris pasionat, dinamic, cuceritor – fie că aderă la o poziție sau la o formă nu există iun specific filmic. Dimpotrivă, cred că, dacă criticii cinematografici ar examina cu atenție ceea ce s-a scris în celelalte domenii, și-ar da seama mai curând sau mai târziu, că multe din problemele lor au și fost discutate și depășite acum, dar mai ales în trecut” 1. Teoria cinematografică, dacă vrem într-adevăr să vorbim despre o asemenea teorie, face parte din estetica generală și e sortită să-i urmeze dezvoltarea; problema constă în a vedea care estetică e cea cu adevărat valabilă. Într-un asemenea cadru înțelege să evolueze lucrarea de față, care ni se pare a fi cea dintâi încercare de istorie a teoriilor filmului și de sistematizare actuală a lor.

Inițiatorii

Canudo și Deliuc, Richter, Dulac și Moussinac

Manifestul celor șapte arte

Primul și adevăratul inițiator al teoriei cinematografice a fost un italian: Ricciotto Canudo.

Născut la Gioia del Colle (Bari), la 2 ianuarie 1879, Canudo emigrează încă foarte tânăr în Franța, și fondează la Paris gazeta artistică „Montjoie!”. Viața de boem pe care o duce și intelectualii pe care-i frecventează (de la Apollinaire la Picasso, de la D’Annunzio la Leger și la alți pictori cubiști) îi sugerează o serie de eseuri scrise în limba franceză cu privire la Dante, Beethoven și sfântul Francisc, un manifest cerebralist și diferite romane, printre care la *viile sans chef* Orașul fără căpetenie, (Le Monde Illustre, Paris 1919) și *Uautre oile* Cealaltă aripă, (Fasqualle, Paris 1924). Ironiile unui Papini, care-l numește cu dispreț *le baresien* și ale unui Soffici care, în „Lacerba”,

îi dedică o cimilitură «malthusiană» se referă mai ales la activitatea lui literară<sup>1</sup>. În orice caz, numele lui Canudo rămâne în istoria filmului, cum s-a mai spus, pentru rolul de pionier pe care l-a jucat în domeniul criticii și teoriei cinematografice. „În 1911 și timp de mulți ani după aceea, când filmele erau în practică și în teorie o distracție pentru elevi, un divertisment și un joc de fizică destul de oarbă, Canudo – scrie Jean Epstein – înțelesese că cinematograful putea și trebuia să fie minunatul instrument al unui nou lirism, care pe vremea aceea nu exista decât potențial; el i-a prevăzut imediat dezvoltările finite și infinite”.<sup>2</sup> Printre numeroasele aprehensiuni intelectuale și intelectuale de vremii, în fața unor filme anonime, confuze și sufocate de elemente eterogene, Canudo caută de fapt legile generale și orientările spirituale ale noului mijloc de expresie, recunoscând însă, pe de altă parte, că dacă există o artă care nu admite încă teoria, aceasta e

— Din cauza tinereții sale – tocmai cinematograful.

El scrie astfel un *Manifeste des sept arts* (Manifestul celor șapte arte) și o *Esthétique du septième art* (Estetică a celei de-a șaptea arte), din care rezultă că cinematograful nu e nici melodramă și nici teatru: poate fi un divertisment fotografic în unele forme inferioare dar e, în esență, o artă născută pentru a fi reprezentarea totală a sufletului și a corpului, o dramă vizuală alcătuită din imagini și pictată cu penele de lumină: o abstracție, asemenea tragediei scrise

---

1 „Canudo est cette chose un peu drôle un peu sinistre il a l'air d'un vrai cuistre mais pourtant il n'est que qu...”\*

(Canudo e acel lucru cam ciudat ;i cam sinistru el are aerul unui veritabil pisălog ;i totuși nu-i decât un c...)

i 15

2 JEAN EPSTEIN, Le cinématographe vu de l'Etna, (Cinematograful văzut de pe Etna), Ecrivains Réunis, f. d.

și dramei destinate lecturii. Pentru Canudo există două  
ante fundamentale: arhitectura și muzica. Pictura și  
sculptura sunt complemente ale celei dintâi; poezia e  
efortul cuvântului, iar dansul efortul cărnii de a deveni  
muzică. Cinematograful, care rezumă toate aceste arte, e  
arta plastică în mișcare, cea de-a «șaptea», care se  
împărtășește simultan din «artele imobile» și din «artele  
mobile» (Valentine de Saint-Point) sau din «artele  
timpului» și din «artele spațiului» (Schopenhauer), sau din  
«artele plastice» și din «artele ritmice». Clasificarea, așa  
cum a spus cineva, e «sugestivă». Dar o asemenea  
estetică, bazată nu numai pe distincția dintre arte, dar  
chiar și pe o ierarhie a lor, în vârful căreia s-ar afla  
cinematograful, poate fi inteligibilă și justificabilă cu o  
condiție: aceea de a se încadra în ambianța culturală și  
filosofică în care a trăit Canudo, foarte aproape de un  
„talmeș-balmeș estetizant și decadent, wagneriano-  
dannunzian”. Cinematograful – exclamă Abel Gance – este,  
cum spune prietenul meu Canudo, o a șaptea artă, care  
face încă primii ei pași. O a șapteaartă care, în clipa  
aceasta, ca și tragedia în Franța pe timpul lui Hardy, își  
așteaptă un Corneille, un clasic al ei... Să inovăm... Mai  
ales să nu mai facem teatru, ci alegorie, simbol. Să luăm  
rădăcinile fiecărei civilizații, să îmbrățișăm toate ciclurile  
tuturor epocilor pentru a obține acel clasic care va orienta  
cinematograful spre o epocă nouă: iată marile mele  
visuri”<sup>3</sup>.

În orice caz, importanța lui Canudo nu trebuie  
identificată cu *Manifestul celor șapte arte*, care azi nu mai  
poate fi apărut deoarece e depășit; pe de altă parte, ea nu  
e limitată de un factor istoric sau cronologic în sine. Pe

---

3 Cfr. GEORGES SADOUL, *Le cinima devient un art* (Cinematograful  
devine o artă),

lângă această valoare, trebuie să mai vorbim de o alta, de mai mare anvergură. Prin scrierile sale, deși pline de retorică și confuzii, Canudo intuiește câteva principii esențiale și un vocabular cinematografic necesar rezolvării anumitor probleme. El vorbește de un ritm înțeles ca «joc de planuri» („dimensiunile unei imagini în iraport ou cele care o preced și care o urmează”) precum și ca «gamă plastică», cu valori de «tonalități expresive ale unor imagini simultane în același cadru». Or, ritmul acesta, astfel înțeles, nu e altceva decât prefața la „ritmul interior” despre care va vorbi Moussinac și, mai cu seamă, la găsirea a ceea ce se va numi „specificul filmic”: montajul. La Canudo se pot întâlni de fapt frecvente referiri la timpul ireal sau ideal; în afară de aceasta, chiar și în teoria de nesusținut a „celor șapte arte” există *in nuce*, într-un anumit sens, un alt principiu fundamental: posibilitatea cinematografului de a contopi mai multe tehnici. Canudo vorbește despre Wagner, și la Wagner se vor referi, pentru a susține această contopire, mulți teoreticieni, printre care Chiarini și Barbaro. Există la Canudo un efort constant de a considera cinematograful drept o manifestare spirituală, de a voi să extragă din film semnificația unei opere unitare, rod al unei personalități creatoare, ignorată de toate timpurile și care nu avea, încă, un nume capabil s-o individualizeze. Canudo numește această personalitate, care se folosește de diferiți colaboratori, *ecraniste*: adică „artist al ecranului”, deoarece titlul de *metteur-en-scene*, confruntat cu omul care acoperă această funcție în teatru, e insuficient. El atrage atenția, totodată, că autorii de film sunt foarte prinși de noua tehnică: „Metodele de execuție vizualizatoare, pentru a folosi expresia lui Marcel L'Herbier, predomină... și preocupările de ordin estetic rănin pe plan secundar... dar talentul va avea câștig de

cauză. În cinematograful, ca în toate artele, trebuie mai mult să sugerezi decât să definești”. „Cinematograful – adaugă Canudo – reia experiența scrisului și o înnoiește. Literele alfabetului sunt o schemă pentru a simplifica și stiliza imaginile care i-au impresionat pe oameni în epocile primitive... Cinematograful, care multiplică posibilitățile de expresie prin imagine, permite un limbaj universal. Noul mijloc de expresie trebuie prin urmare să călăuzească întreaga reprezentare a vieții spre izvoarele tuturor emoțiilor, căutând viața însăși prin mișcare”.

Într-o serie de *reflexions*, Canudo susține astfel că filmul de avangardă nu e o simplă căutare de mijloace tehnice, luând totodată și apărarea documentarului liric și a naturii-personaj: adică a unei naturi care să excludă aportul decorativ pentru a deveni un element apt de a potența întâmplarea povestită și de a se contopi cu ea, iar actorii, care „asemenea scriitorului ce se înveșmântează în personalitatea personajelor sale”, trebuie să exprime imagini umane. De aici admirația lui Canudo pentru „școala” nordică, „magnifică lecție de dramă vizuală și umană, concepută în plină natură, strâns legată de sufletul și de aspectele naturii”, chemată „pentru prima oară să reprezinte personajul principal al dramei, sufletul acțiunii, un fel de *deus ex machina* în aceste *reflexions* multe probleme sunt, dacă nu rezolvate, în orice caz puse cu o luciditate premergătoare: cenzura și drepturile inteligenței, filmul în serviciul științei, raporturile dintre cinematograful și public, dintre cinematograful și muzică; una din scrieri, care se referă la fonofilm, e dedicată numai culorii. „Într-o zi – scrie Canudo – se va ajunge fără îndoială la descoperirea cinematografului în culori naturale... Atunci va trebui ca artistul ecranului să devină esențialmente pictor, să nu se mulțumească a fotografia



culorile ou aparatul. Ca pictor, va trebui să le aleagă și să le armonizeze în mișcarea cadrului – pictura nu reproduce natura...” Operă de precursor și de inițiator sunt și paginile critice ale lui Canudo, întâlnite într-o altă serie de articole, de „recenzii” la filme grupate, firește, pe genuri: filme de aventuri, drame și melodrame, filme bufe și comedii, documentare romanești\*, istorice, psihologice, granguignolești, biografice. El mai scrie în afară de acestea, studii panoramice asupra cinematografiilor latine și orientale. Sunt critici și articole deseori bogate în observații acute, în sublinieri valabile și astăzi mai ales când e vorba de anumite opere ale lui Griffith sau Gance, ale – lui L’Herbier sau Wiene.

Epstein sorie pe bună dreptate: „Camudo a fost un misionar al poeziei în cinematograf”. *Le baresien* – caută ou orice preț să atragă spre noua formă de expresie pe intelectualii „capabili să fixeze tot mai multe legi mu ale tehnicii ci ale esteticei, cum ar fi Richard Wagner venit de la muzică (acel Wagner al *Operei și Dramei*)”<sup>4</sup>. Astfel, așa cum odinioară reunise în „Montjoie!” pe exponenții tuturor artelor și pe cei care puteau să-i ajute, Canudo întemeiază acum primul cineclub (CASA: „Club des Amis du Septieme Art”) și „La Gazette des Sept Arts”, prin care încearcă să apropie de cinema poeți, pictori, arhitecți și muzicieni. Apoi prezintă la „Bourse du Travail”, la „Grance-aiux-Belles” și mai cu seamă la „Salon d’Automme” filme sau fragmente alese din ele: nu pe cele (revelatoare de calități stilistice, de stiluri sau de detalii de „fotogenie” deosebite, ci pe cele reprezentative pentru stil în general:

---

4 Domnul din Berlin, Prințesa care nu zîmbește, Nevastă-mea, dansatoarea. Tainele spovedaniei, Omul din baruri, Ultimul subiect al Capului Ars.

„fotogenia”. Cu acest cuvânt făurit de el<sup>5</sup>, se face aluzie la caracterul filmic, la valoarea esențială a cinematografului. Canudo se mai adresează și studenților și, la îndemnul lui, câțiva dintre aceștia se reunesc într-un fel de „Comitet al salvării publice” pentru a cere „guvernului să studieze activ problemele cinematografului în școală ca și în toate celelalte ramuri ale învățământului secundar și superior, încurajându-se eforturile făcute până acum în acest sens”.

Meritele activității lui Canudo, valabilă în limitele amintite, astăzi ca și ieri, sunt exagerate de unii, rămânând totuși necunoscute multora. După oum am văzut, Carlo L. Ragghianti susține că, după Canudo (și Luciani) nu s-au făcut decât puține progrese în limpezirea problemelor filmului, ba dimpotrivă, s-au făcut confuzii, s-au încurcat și complicat probleme gata rezolvate într-un mod mai potrivit<sup>6</sup>. Pe de altă parte, în *Histoire du cinema*<sup>7</sup>, René Jeanne și Charles Ford îi dedică lui Canudo doar două pagini, și numai pentru a spune că a fost creatorul unui nou „snobism”: cel cinematografic. „Așa cum se întâmplă cu toți animatorii mânați de considerații de oportunitate (!) - soriu ei - influența lui a luat sfârșit odată cu el; de fapt, după moartea lui Canudo, CASA a dispărut, în timp ce „Cine-Club”, opera lui Deliluc, a supraviețuit

---

5 Făurit pentru cinematograf, întrucât cuvântul nu există în dicționarele anterioare nașterii cinematografului, RENE JEANNE și CHARLES FORD, în *Histoire du cinema* (Robert Laffont, Paris 1947) scriu că se poate găsi cuvântul „photogénie” în „capitolul XXIV al romanului lui Edmond Goncourt, *Le Faustin*, a cărui primă ediție e din 1881...”, iar SADOUL adnotează (*L'invention du cinéma*, Denoel, Paris 1946) : „Acest cuvânt despre care se crede îndeobște că ar fi fost creat de Delluc e des întrebuițat, în 1839, în descrierea lucrărilor lui Daguerre”.

6 CARLO L. RAGGHIANTI, *Cinema arte figurativa* cit. Cfr. p. 25 a volumului de față.

7 RENE JEANNE și CHARLES FORD, *Histoire du cinema*, cit.

fondatorului ei..." Acestor nedrepte cuvinte li se poate răspunde cu cele rostite de Fernand Divoire, care, după moartea lui Canudo (Paris, 10 noiembrie 1923) a adunat cu devotament în volum, fără modificări în text, cea mai mare parte a articolelor prietenului său, apărute în ziarele și revistele din Paris și Buenos Aires, primele articole datând din 1911. În prefața la *Uusine aux images*, Uzina de imagini (Office Central d'Edition, Geneve, Étienne Chiron, Paris 1927), Divoire scrie: „Sunt sigur că această carte, exemplu de credință /tenace, va dăinui. Mulțumită ei, numele lui Canudo nu va înceta niciodată să existe". De altfel, abstracție făcând de opera premergătoare (și câtuși de puțin oportunistă) a lui Canudo în domeniul teoriei cinematografice, să nu uităm că exemplul lui a dat naștere „Cin-Clubului” lui Delluc; iar CASA nu moarte odată cu fondatorul său, ci se contopește cu „Le Club Français du Cin & na”, prezidat de Lon Poirier. În felul acesta ia naștere „Cin-Club de France”.

„L'elan tait donnă” datorită lui Canudo, scriu „Les Cahiers du Mois”.<sup>1</sup>

### Fotogenie

Louis Delluc e cel mai direct susținător al operei critice și teoretice întreprinse de Ricciotto Canudo. Născut în 1890 la Cadouin (Dordogne) își începe de timpuriu activitatea literară: scrie nuvele, povestiri, eseuri, poeme, drame, comedii, romane. Operele sale cele mai importante sunt: *Monsieur de Berlin* și *la princesse qui ne sourit pas*, *Ma femme danseuse* și *Les secrets du confessional*, *L'hymne des bars* și *Le dernier sourire de Tete Brulée*.<sup>2</sup> Dar Delluc, ca și

Louis Delluc

1. *Febră* (1921).

2. *Femeia de nicăieri* (1922).

Canudo, rămâne în istoria filmului ca pionier al criticii și esteticii cinematografice. Epstein spusese despre Canudo: „Conversiunea unora dintre noi se datorează acestui misionar”. Bardeche și Brasillach adaugă: „Se poate spune că fără Delluc noi n-am fi îndrăgit acest nou mijloc de expresie”. Charensol vorbește chiar despre Delluc ca despre „primul mare nume al cinematografului francez”<sup>8</sup>, iar regizorul Victorin Jasset ca „despre părintele criticii cinematografice”<sup>9</sup>.

După ce a detestat cinematograful, Delluc îi ia apărarea. Nu-l interesează decât două sau trei filme de *cow-boys*, se lasă condus spre cinema de câțiva prieteni actori și în special de Eve Francis, interpretă a teatrului lui Claudel. Conversiunea are loc treptat, după ce face cunoștință directă cu *Forfaiture* și mai ales cu Charles Spencer Chaplin, căruia îi închină mai târziu un interesant eseu, *Charlot* (De Brunoff, Paris 1921): în Chaplin, spune Moussinac, el se regăsește pe sine, cu melancolia sa profundă și cu dorințele sale de poet<sup>10</sup>. Conversiunea e atestată de Delluc însuși în *Cinema et Cte* (Grasset, Paris 1919): un act de credință, plin de profeții nebănuite pentru timpurile acelea. Asistăm – declară el – la nașterea unei arte extraordinare: singura artă modernă, poate, pentru că e, în același timp odrasla mașinii și a idealului uman”. Nu e nici prima, nici a cincea și nici a șaptea dintre arte: e o

---

8 GEORGES CHARENSOL, 40 ans de cinema, Editions du Sagittaire, Paris 1935.

9s VICTORIEN JASSET, Etudes sur la mise en scene, Studii despre punerea în scenă, în »Cini-Journal“ 20 octombrie—25 noiembrie 1911.

10 LEON MOUSSINAC, Naissance du cinema, Nașterea cinematografului, J. Povolozky,

artă cu artiști puțini, după cum puțini sunt adevărații sculptori și adevărații muzicieni: forța ei izvorăște din mijloacele specifice de expresie directă. Acestei prime cărți îi urmează *Photogenie* (De Brunoff, Paris 1920) unde principiile teoretice sunt mai puțin dezordonate, mai logice. Printre greșelile și deficiențele pe care le denunță, se numără prejudecata de a considera că în cinematograf fotografia e cea mai mare și unica resursă. În schimb, cinematograful pornește de la „fotogenie”, al cărui concept, luat și de Canudo în sensul „cinematografibilității”, e mai adânc studiat și extins. Acest cuvânt, care sintetizează acordul dintre cinematograf și fotografie, vrea să exprime deosebitul aspect poetic al lucrurilor și oamenilor, susceptibil a fi revelat în mod exclusiv de noul limbaj. Orice alt aspect care nu e sugerat de imaginile în mișcare nu e „fotogenic”, nu aparține artei cinematografice. Delluc dă astfel startul pentru unul din primele curente de avangardă, care se precizează tocmai sub influența sa și sub aceea a lui Canudo. Acest curent se numește „vizualism”: atmosferă și dramatism, psihologie și lucruri spuse sau sugerate prin imagini și amănunte luate noi în sine, ca încadrături „minunate” sau „divertismente fotografice”, ci în stare să creeze, printr-o intimă fuziune, stări sufletești și emoții lăuntrice.

Odată stabilit conceptul de „fotogenie”, cuvânt care va lua în continuare înțelesuri cu totul diferite și cu totul exterioare Delluc își sprijină ideile pe patru elemente principale: *le decor, la lumiere, la cadence, la masque*. Prin *decor* (scenografie), Delluc înțelege exterioarele și interioarele unui film, și, implicit, *la perspective* (cadrajele și diferitele planuri). Regizorul alege atât primul element, cât și pe cel de al doilea, și dat fiind că alege, nu

fotografiază – ci creează. Dar nu e de ajuns să creezi un decor, adaugă el: trebuie să știi și cum să-i luminezi; luminile (naturale sau artificiale), conferă lucrurilor o semnificație particulară, potrivit funcției fiecăruia. Cadentei, „minunat fenomen tehnic”, Delluc îi dedică un capitolaș la drept vorbind prea scurt: dar și acesta, sugerat de un film al lui Griffith (*Intoleranța*), e un pas înainte după intuiția montajului la Canudo, o prefață ulterioară a descoperirii „specificului filmic”. *La cadence* e înainte de toate, pentru Delluc, un echilibru de proporții în virtutea căruia nu se sacrifică o parte din film în folosul alteia și totodată un echilibru de racorduri, care leagă logic diferitele episoade între ele, înlesnind, obținerea unor rezultate pline de fantezie. Această cadență permite, de fapt, cinematografului apropieri mai îndrăznețe și intercalarea unor încadrături deosebite pentru a stabili contrapuncturi sau comparații. „Posibilitatea de a alterna imagini deosebite – scrie mai târziu Delluc în *Drames de cinema*, Dramele cinematografului (Aux Editions du Monde Nouveau, Paris 1923)

— Permite cinematografului să evoce scene simultane; putem vedea interioare paralele exterioarelor. Antiteza își găsește astfel un câmp fecund, extraordinar. Posibilitatea stabilirii unor relații și a unor confruntări între prezent și trecut, între realitate și vis, e unul din mijloacele cele mai sugestive ale artei fotogenice”. Același volum cuprinde chiar și cuvântul „montaj”: și fără îndoială, Delluc e printre cei dintâi care îl folosesc în legătură cu cinematograful. Cadența mai face și serviciul de legătură între decor, iluminatie și mască, adică actorul, înțeles mai curând tocmai ca o „mască”, sculptată și însuflețită, decât ca element creator.

După *Photogenie* urmează la *jungle du cinema* (Aux

Editions de la Sirene, Paris 1921), *Les origines du cinematographe* (Henry Paulin et Cie, Paris f. d.) și citata lucrare *Drames du cinema*. Între timp Delluc devine redactor șef la „Film”, preia critica cinematografică de la „Paris-Midi”, colaborează la diferite reviste („L'Esprit Nouveau”; „Bonsolr”, „Comoedia Illustree”, „Le Crapouillot”) și după exemplul lui Canudo, întemeiază un ziar („Cine a”) și un cerc al cinematografului: „Cine-Club”. Organizează apoi la „Colise” proiecții de filme semnificative și inedite pentru Franța, ca *Das Kabinett des Dr. Caligari* (Cabinetul doctorului Caligari, 1919) al lui Wiene. Spre deosebire de Canudo, Delluc nu-și epuizează activitatea în critică și teorie. „Cineaste”, cuvânt făurit de el, îl definește pe cercetătorul de probleme cinematografice și în același timp pe cel care colaborează, din punct de vedere tehnic și artistic, la realizarea unui film. Un astfel de „cineaste”, dar și în al doilea înțeles, devine Delluc. Un prim scenariu scris de el, *La fete espagnole* (Sărbătoarea spaniolă) e regizat de Germaine A. Dulac (1919), după care debutează ca regizor cu *Uamericain* (Americanul, 1920). Urmează *Le silence* (Tăcerea, 1921), *Fièvre* (Febră, 1921), *La femme de nulle part* (Femeia de nicăieri, 1922) și *Ulnondation* (Inundația, 1923): filme în care încearcă să-și concretizeze ideile, să lupte, ca și în teorie, pentru un cinematograf al adevărului omenesc, pentru o nouă „școală” al cărei reprezentant de frunte devine împreună cu Gance, L'Herbier și Germaine Dulac. Dar „vizualismul”, care presupune emoții lăuntrice și stări sufletești, cade adeseori, cu filmele sale, în greșeli pe care le condamnă, într-o căutare de mijloace care zadarnic încearcă să elibereze ecranul de materie. Astfel, Delluc face un excesiv uz de suprainpresiuni, de exemplu, iar psihologia eroilor și a eroinelor sale (interpretate de

Eve Francis) ajunge să fie deseori arbitrară, când nu e cu totul sugrumată de un sentimentalism „mai mult literar decât cinematografic”. Îndepărtându-se de o „metrică”, imaginile lasă să se întrevadă, cu alte cuvinte, propriul lor mecanism; și tot mecanizată apare însăși gândirea: filmele lui Delluc devin teoreme absurde și rămân, cel mult, niște „încercări foarte interesante pentru regizorii vremii sale, dar a9 tăzi depășite”. Izbutesc să se salveze câteva secvențe din *Fièvre*, capodopera sa, care rămâne, oricum, un „film prea lent și melodramatic în final” Dorința sa de a impune un stil, o personalitate, o școală, se rezolvă astfel, printre altele, în căutările formale, deseori sterile, ale unei *elite*. „Elita – scria el – va avea dreptul, dacă vrea, să nu înțeleagă importanța cinematografului. S-a născut o artă cu adevărat populară, pe care noi francezii n-am avut-o niciodată, decât sub forme pompoase”. Și poate tocmai de aceea, pentru a combate atitudinea negativă a elitei, Delluc îi acordă mai multă atenție decât acordă marelui public. Să nu uităm, cum nu uită nici Sadoul, situația istorică deosebită – economică, socială, politică – a Franței de atunci, a unei perioade post-belice în care idealurile sunt confuze încă și prost formulate: „Franța devenise jandarmul Europei continentale” iar publicul, *la foule*, e încă prea slab pentru a-i influența pe cinești. De aici se naște poate acel pesimism ou care se încheie *Cinema et O*: „Cred că vom avea filme bune. Dar ele vor fi o excepție, pentru că nu avem cinematograful în sânge. Nu tuturor raselor le plac toate artele. Franța, care iubește poezia, romanul, dansul și pictura, nu simte și nu cunoaște muzica. Geniul lui Debussy și al lui Dukas, spiritul și eleganța deosebită ale lui Faură

și ale lui Ravel nu împiedică țara noastră să-și limiteze idealul liric la Gounod. Vă spun, și dacă viitorul



îmi va da dreptate, vom vedea că Franța are un simț al cinematografului tot atât de slab ca și al muzicii”.

Acestui text, comentează Sadoul, i s-a dat o interpretare „tres noire”. Dacă citim cu mai mare atenție, vedem că Delluc nu neagă Franței faptul că a avut mari muzicieni (el îi amintește pe Debussy, Dukas, Faure și Ravel), și mai degrabă se plânge că nu apreciază destul muzica și pe muzicieni și că, tot astfel, în jurul anilor 1917-19, nu are „le sens du cinema”<sup>11</sup>. Totuși, reamintim azi, unele afirmații critice ale lui Delluc despre de Miille și Ince, despre Max Linder și Francesca Bertini apar arbitrare din cauza unui exces de dragoste și de entuziasm, deși importanța lui ca teoretician rămâne indiscutabilă. Bardeche și Brasillach afirmă pe bună dreptate, că Delluc rămâne mai mult ca teoretician și „inventator”, decât ca regizor; în epoca în care a trăit, el trebuie să se mulțumească cu „rolul de precursor, rol ingrat și magnific”<sup>12</sup>. Delluc moare la Pians în 1924, la treizeci și trei de ani, după ce a realizat *Ulnondation*. Criticul și prietenul său, Leon Moussinac, dedică memoriei sale opusculul *Naissance du cinema* (J. Povolozky et Cie Editeurs, Paris 1925), care pleacă tocmai de la conceptul de „fotogenie” pentru a ajunge la teoretizarea a două ritmuri: ritmul interior și ritmul exterior.

Ritm sau moarte

*Naissance du cinema*, scrie Georges Sadoul, a făcut epocă. Fără îndoială, înaintea lui Leon Moussinac, au mai publicat și alții culegeri de articole surprinzătoare (Canudo, Delluc); dar până acum era vorba mai mult de

---

11 GEORGES SADOUL, *Le cinema cit.*, voi. II. Sadoul adaugă : „Aici, Delluc e foarte

12d eparte de a folosi cuvîntul «rasă» într-o accepție rasistă. Mai potrivit ar fi să se spună «na

exaltări provocate de o descoperire încă foarte recentă, decât de veritabile inventarii<sup>13</sup>. Bilanțurile primei cărți a lui Moussmac cuprind, însă, istoria unui deceniu de cinematograf și nu sunt lipsite nici de principii teoretice. Născut în stațiunea La Roche Migennes, pe Coasta de Aur, la 19 ianuarie 1890, coleg de școală, la Paris, cu Delluc, autor de romane și de mici poeme, luptător în războiul de la 1914 - 1918, «activist politic de stânga, Moussinac ajunge în 1928 - împreună cu Eisenstein, cu Balazs, ou J.-G. Auriol și cu Richter - promotorul celui dintâi congres internațional al cineaștilor, ținut în Elveția, la castelul familiei Sarraz. Întemeiază apoi „Association des ecrivains et artistes revolutionnaires” și culege material la Moscova pentru lucrarea sa *Cinema sovietique*; după Eliberare, devine director la „cole naționale des arts decoratifs” și la IDHEC (Centrul experimental francez de cinematografie).

Primul articol de cinema al lui Moussinac apare în „Film”, al cărui iredactor-șef era Delluc; și dacă acesta e „primul care girează în Franța, o critică cinematografică independentă într-un cotidian” („Paris-Midi”, 1917), Moussinac e primul care scrie în fiecare lună despre cinema în „Mercure de France”, revistă de prestigiu. În 1920, comentează Sadoul, o rubrică de felul acesta „era o noutate revoluționară” 1. *Naissance du cinema*, adună la un loc tocmai judecățile critice și principiile teoretice ale lui Moussinac publicate în această revistă și în altele, ca „Crapouillot”, „La Gazette” a lui Canudo, „Clarte” a lui Barbusse. Atras spre cinema de filmele americane ale lui Chaplin, Ince și Griffith, pe care-l consideră primul om mare al ecranului (o atracție pe care o vom regăsi și la Eisenstein și la Pudovkin), el încearcă să definească, în

---

13ț iune», dar pentru el acest cuvânt era prea contaminat de șovinism”.

afara contribuției cinematografului american, și contribuțiile celorlalte „școli”: cea suedeză, franceză, germană în perioada care se întinde de la 1920 până la 1924, precum și propria sa „concepție teoretică”.

În nota introductivă la *Naissance du Cinema*, debutează cu o afirmație care, după mulți ani, va fi reluată de italianul Chiarini: „Cinematograful e o artă, iar industria cinematografică se află în același raport față de această artă ca industria cărții, de exemplu, față de literatură”. Împotmolit în vechi reguli ale unui teatru aflat într-o fază de înnoire și bolnav din punct de vedere stilistic, filmul nu s-a eliberat încă de tot de o asemenea influență nefastă; și cu toate acestea, nu-l putem confunda cu teatrul sau cu literatura, cu pictura, sculptura, arhitectura și muzica. Într. adevăr cinematograful derivă din aceste arte, constituie o puternică sinteză a acestora, dar are legi particulare care așteaptă, toate, să fie descoperite. Am avut până acum cinematograful teatral, cinematograful pictural, cinematograful muzical, ba chiar și cinematograful literar, ca să nu mai enumerăm multe alte forme cu intenții mai puțin nobile; ne aflăm însă în așteptarea cinematografului cinematic, adică a „fotogeniei” – cum zicea Delluc – adică a acelui aspect extrem de poetic al lucrurilor și al oamenilor, susceptibil de a fi revelat spectatorului exclusiv de către cinematograf. Cinematograful, adaugă Moussinac, poate prezenta și comenta acțiuni și gesturi, adică poate fi „descriptiv”; dar mai poate expune și comenta stări sufletești, adică poate fi „poetic”; în primul caz e vorba de o formă vulgară a filmului; în cel de al doilea, de o formă superioară; cu alte cuvinte, trecem de la cine-roman la poemul cinematic, străbătând diferite genuri – legitime – care adoptă cam din toate câte ceva, de cele mai

multe ori într-un mod greșit și fără rost. („Cea mai înaltă expresie a muzicii e poemul simfonic”, adaugă Moussinac; „cea mai înaltă expresie a cinematografului va fi poemul cinematografic, unde imaginea își va dobândi cea mai pură și mai înaltă exaltare, fără a fi nevoită să recurgă în vreun fel la muzică și la literatură”: doi ani mai târziu va lua naștere „cinematografia integrală” a Germainei Dulac).

Cinematograful e și pentru Moussinac o artă a timpului și totodată a spațiului, ceea ce comportă o „concepție plastică” și o „revelație morală a imaginii”. De aici, o considerabilă repercusiune asupra fazelor succesive și a metodelor de realizare. Există de aceea, în compoziția cinematografică, elemente care determină valoarea proprie fiecărei imagini (partea) și valoarea proprie a filmului (întregul). Primul din aceste elemente, afirmă Moussinac, e reprezentat de „sentimentul” oferit, în cinematograful descriptiv, de subiect, iar în poemul cinematografic, de tema vizuală: sentiment exprimat și dezvoltat, la rândul său, de „reprezentatie” la care, la rândul lor, contribuie interpretarea, scenografia, lumina și angulația, într-un cuvânt, tot ceea ce se cheamă în mod impropriu regie (ritm interior). Al doilea dintre elementele care determină valoarea imaginii este ritmul însuși al filmului (ritm exterior). Iată de ce, conchide Moussinac, Vuillermoz a putut să spună că cinematograful e o autentică orchestrație de imagini și de ritmuri. „La început a fost ritmul”, a afirmat J. Roussille; și acesta e elementul principal, baza artei filmului.

*Ritm sau moarte* e de fapt titlul semnificativ al unuia din capitolele cele mai mari din *Naissance du cinema*. Dacă ritmul există nu numai în imaginea propriu-zisă, ci și în succesiunea imaginilor, expresia cinematografică datorează „ritmului exterior” cea mai mare parte a

eficacității sale. „Conștiința acestei necesități a ritmului e atât de puternică la unii regizori – care n-au studiat-o totuși, observă Moussinac – încât îi determină s-o caute fără să-și dea seama”. După cum se vede, ne aflăm la începutul montajului înțeles ca bază artistică a filmului; elementele constitutive ale teoriei sovietice a montajului – în formă embrională, firește – sunt prin urmare prezente la Moussinac și chiar în cadrul acelei tendințe care dă o mai mare importanță ritmului exterior, în defavoarea celui interior. A monta un film, zice Moussinac, înseamnă pur și simplu a-i imprima un ritm; puțini sunt aceia care au înțeles că a imprima un anumit ritm unui film e tot atât de important ca și ritmarea unei imagini, că scenariul și montajul au o importanță egală cu aceea a regiei, constituind amândouă ideea și realizarea vizuală a acesteia. Ciudat e faptul că nu s-a încercat nici până azi să se stabilească acest ritm prin intermediul unor raporturi matematice chiar în faza de scenariu; durata imaginii și aceea a filmului putând fi reprezentate în timp și în spațiu printr-o cifră, ar fi, de fapt, destul de ușor să se determine aceste raporturi.

Când Moussinac scrie că ritmul e o necesitate a spiritului, o necesitate complementară a noțiunii de spațiu și de timp, și că pentru un fenomen al subconștientului ritmul e, subiectiv, același la toți artiștii, iar artele se diversifică numai datorită modului acestora de a exterioriza ritmul; când afirmă, deci, că din ritm își trage originea opera cinematografică, ca și proporția fără de care n-ar putea dobândi caracter de operă de artă, elementele constitutive ale gândirii teoretice a lui Pudovkin sunt evidente la cercetătorul francez, și, în același timp, ba chiar înainte, influența gândirii lui Balazs și a lui Eisenstein, pe care l-a întâlnit împreună cu

cercetătorul maghiar în 1919 în Elveția, în timpul congresului internațional al cineaștilor. (De altfel, cele scrise de Moussinac în legătură cu redactarea scenariului, cu necesitatea de a stabili matematic și de la bun început, în cuprinsul lui, nu numai durata filmului, ci și a diferitelor imagini, atât în timp cât și în spațiu, se apropie mult de principiul pudovkinian al „montajului a priori”, adică al „scenariului de fier”. Să ne amintim, în această privință, că dacă primul eseu al lui Pudovkin apare la un an după *Naissance du cinema*, filmul *Mama*, de exemplu, care folosește aceste principii teoretice, a fost început în 1924).

Dacă accentul este sufletul ritmului muzical, adaugă Moussinac, impresia de forță și de intensitate e sufletul ritmului cinematografic: această impresie e dată de valoarea expresivă în raport cu imaginea care precede și cu cea care urmează; în acest caz, puterea de sugestie a ritmului poate fi considerabil sporită: într-un moment dramatic

— Și avem multe exemple de acest fel — ritmul devine brusc și corespunde perfect unei răsuflări gâfâite și agitate confirmând o dată mai mult raportul fix existent între intensitatea ritmurilor organice și aceea a ritmurilor artistice. E interesant de notat, pe de altă parte, că Moussinac intuiește și într-un anume sens anticipează „elementele diferențiale” ale lui Arnheim, calitatea „antinaturalistă” a cinematografului, diferențele existente între imaginea reală și imaginea filmică: obiectivul, spune el, deformează perspectiva, trădează realitatea anumitor substanțe, ignoră reliefurile; de aici derivă interpretări proprii de lumini și de planuri; în afară de aceasta, pelicula interpretează culorile și le fixează în alb și negru într-un mod cu totul „arbitrar”; variabilitatea vitezei de filmare a operatorului accelerează în mod artificial ritmul mișcărilor

în general, sau îl încetinește. Din aceste observații, din studierea câtorva „factori diferențiali”, Moussinac nu trece la stabilirea „mijloacelor formative”, pentru a susține, cum face Arnheim, că tocmai lipsurile aparente ale cinematografului îi acordă posibilități creatoare, că aceste lipsuri, cu alte cuvinte, se identifică cu mijloacele artistice ale „camerei” și prin urmare ale filmului.

Pe de altă parte, spre deosebire de teoreticianul german, Moussinac prețuiește mult progresul tehnicii cinematografice și susține de fapt că și progresele cinematografului-artă se leagă de ea. Tehnica „dictează legea”: ceea ce nu înseamnă, că mijlocul de expresie ar trebui să fie despărțit de lucrul exprimat, dar acest lucru valorează cu atât mai mult cu cât mijlocul de expresie e mai complet și mai bogat, iar tehnica se îmbogățește cu o repeziciune și cu o putere necunoscute până acum de vreo altă artă: mâine, scrie el în 1925, vom avea relief, poimâine – culoarea, sonorul și așa mai departe. Filmul va fi popular, ori nu va fi de loc, ca și teatrul lui Eschil, al lui Shakespeare, al lui Molière. Eseul său despre *Cinematograful ca expresie socială* datează din 1927.

A șaptea ori nu, artă ori ba, cinematograful există: el răspunde în esența și în realitatea sa profundă, marilor forme de expresie colectivă; universal și internațional, va putea să se elibereze de forțele străine care, în mod logic, îl servesc pentru a ieși biruitor, numai în condițiile de independență ale unui regim economic nou, clădit pe noi baze sociale. „Cinematograful există”, dar trăiește într-o epocă ingrată. Și dacă cinematograful nu este singurul care suferă de pe urma actualei stări de lucruri create de capitalism și de afacerism, e poate victima lor cea mai semnificativă, pentru că e cea mai lovită, deși în același timp, cea care se bucură de cele mai multe sufragii.

„Cinematograful va fi”. În precuvântarea care deschide ultima carte a lui Moussinac, intitulată tocmai *Vârsta ingrata a cinematografului*, se poate citi: „Aceste pagini au un caracter istoric întrucât prezintă drumul parcurs de la invenția cinematografului și până astăzi, adică nașterea sa, primii pași – inclusiv pașii greșiți – bâlbâielile, primele cuvinte, vârsta ingrata din care va ieși poate ourând, pentru a păși în epoca tinereții sale. Va fi adult pentru strănepoții noștri”<sup>14</sup>.

Teoriile lui Canudo au fost foarte repede răstălmăcite. *Le baresien* vorbise de o artă înțeleasă ca reprezentare totală a sufletului și a trupului, despre o viziune esențială a vieții; cu alte cuvinte „considerase cinematograful în sine, ca pe o manifestare a unei activități spirituale; se străduise să extragă o semnificație în calitatea acestuia de operă integrală, îl examinase nu în secvențele sale și nici în fiecare operă luată în parte, ci în manifestările sale viitoare, previzibile”. În schimb, pe

---

14 Se poate lua în considerare „opera omnia” a lui Moussinac ca cercetător cinematografic. Textele alese pentru culegere au fost scrise între 1920 și 1945 („douăzeci și cinci de ani de muncă înseamnă puțin pentru cinematograf — scrie autorul. — Douăzeci și cinci de ani de iubire înseamnă mult pentru un om”). Ele reflectă „exclusiv preocupările unui scriitor care, încă de la nașterea noii arte, s-a simțit, ca și Louis Delluc, atras în mod special de măreția cinematografului, văzînd în el un mijloc de expresie care, perfecționat «s-ar fi situat» în avangarda celor din noua epocă... Aceste pagini exprimă, în esență, lupta cinematografului pentru existență, pentru căutarea spiritului, precum și lupta pe care el o duce împotriva condițiilor înseși

potrivnice destinului său — ale dezvoltării sale economice și artistice...” Moussinac a fost preocupat și de principiile care reglementează regia teatrală; cfr. *Traiti de la mise en scene* (Tratat de regie), Editions Charles Massin et C., Paris 1948, și *Histoire du theatre des origines à nos jours* (Istoria teatrului, de la origini pînă în zilele noastre), Amiot-Dumont, Paris 1957.



continuatorii lui Canudo nu-i interesează cinematograful ca o nouă formă de expresie, ci pentru anumite și precise forme de expresie ale acestuia. Nu-l mai consideră în bloc, oi scotocesc în el pentru a găsi punctele în care „spiritul lor se poate însuși în cinematograful” însuși Jean Epstein, care, în *Le cinématographe vu de L'Etna*<sup>15</sup>, precizase cu entuziasm contribuția lui Canudo, vorbind de antologiile cinematografice de la „Salon d'Automne” propune să se „procedeze cu un spirit mai programatic la clasificarea mijloacelor filmice, luând din diferite pelicule secvențe și încadrături ce ar reprezenta nu stilul în general, ci o calitate a stilului, o anumită fotogenie”. Această căutare deplasează interesul spre acele „divertismente fotografice” pe care Canudo le condamna ca pe niște forme dăunătoare ale unei „drame vizuale, realizată cu imagini și pictură cu penele de lumină”. „Se creează astfel – atrage atenția Jacopo Comin – un interes fragmentar pentru unele secvențe ale anumitor filme, pentru unele momente considerate deosebit de «cinematografice», un interes care duce până la credința în posibilitatea unei secvențe extrase din întreg, negând, astfel în mod inconștient cinematograful acel caracter de absolută unitate care e principala sa rațiune de a fi”<sup>16</sup>. Cinematograful de avangardă, ale cărui origini sunt și ele tot italiene<sup>17</sup>, își

---

15 JEAN EPSTEIN, *Le cinématographe vu de l'Etna* (Cinematograful văzut de pe Etna), cit.

16 JACOPO COMIN, *Appunti sul cinema d'avanguardia*, cit.

17 În decembrie 1907, EDMONDO DE AMICIS publică în „L'Illustrazione Italiana”, o schiță intitulată *Cinematografo cerebrale*, care are chiar alura unui scenariu de film de avangardă ; în 1911 apare *Fotodinamica futurista* de ANTON GIULIO BRAGAGLIA (Nalato, Roma, f. d.), „prima teorie estetică a fotografiei, în care — atrage atenția Comin — se ținea seamă de foarte multe mijloace tehnice care urmau să-și găsească mai târziu întrebuințarea în cinematografia de avangardă ; este primul

pierde orizonturile deschise de Canudo; iar „vizualismul” care căzuse, odată cu Delluc, în greșelile condamnate de el însuși, este dus până la consecințele să/le extreme de o femeie: Germaine Dulac.

Germaine Dulac, născută la Asni-res în 1882, se apropie de cinematograful după ce a trecut prin gazetărie și critică dramatică; aparține în mod ideal unei „școli” devenite celebră grație pictorilor Eggeling, Ruttmann, Richter și Man Ray. În eseuul său *Les esthétiques, les entraves, la cinégraphie intégrale*, [Esteticile, piedicile, cinegrafia integrală] (în „L'Art Cinématographique”, Librairie Felix Alean.

Paris, 1927), Germaine Dulac pleacă de la principiul că cinematograful e o artă autonomă denunțând și condamnând surrogatele care derivă dintr-o greșită concepție a „mișcării” înțeleasă ca un „mijloc facil și comod pentru a multiplica episoadele și scenele unei opere teatrale, pentru a varia situațiile dramatice sau romanești prin schimburi de fundaluri, prin alternare de cadre artificiale cu altele luate după natură”. Pentru Germaine Dulac, primul obstacol pe care-l întâlnește cinematograful e tocmai preocuparea de a povesti o istorie, ideea unei acțiuni dramatice socotită indispensabilă și bazată pe actori, confuzia între conceptele de „acțiune” și cele de «situație», ceea ce face ca mișcarea să se piardă într-o succesiune de fapte arbitrare. De aici necesitatea întoarcerii la „vizual”, mai exact la „vizualism”, care în teoria Germainei Dulac se sprijină pe cinci puncte esențiale:

---

experiment care tinde să dea unui „mijloc mecanic” un conținut estetic,

■ o formă expresivă”. La 11 septembrie 1916, F. T. Marinetti, Bruno Corra, Emilio Settimelli, Arnaldo Ginna, Giacomo Balla și Remo Chiti lansează primul iManifest al cinematografiei

- 1) expresia unei mișcări depinde de ritmul ei;
- 2) ritmul în sine și desfășurarea unei mișcări constituie două elemente sensibile și sentimentale, care stau la baza dramaturgiei ecranului;
- 3) opera cinematografică trebuie să respingă orice estetică străină și să-și caute una proprie;
- 4) acțiunea cinematografică trebuie să fie „viață”;

---

futuriste, în care spun printre altele : „Trebuie să eliberăm cinematograful ca mijloc de expresie pentru a face din el instrumentul ideal al unei arte noi, infinit mai vastă și mai mobilă decât toate cele existente. Sîntem convinși că numai prin intermediul lui se va putea atinge acea poliexpresivitate spre care tind toate căutările artistice cele mai moderne. Cinematograful futurist creează astăzi tocmai simfonia poliexpresivă pe care încă acum un an o anunțam în manifestul nostru : Măsuri, greutatea fi valori ale geniului artistic. În filmul futurist vor intra ca mijloace de expresie elementele cele mai felurite : de la felia de viață reală la pata de culoare, de la linie la «cuvintele în libertate», de la muzica cromatică și plastică la muzica de obiecte. El va fi, într-un cuvînt, pictură, arhitectură, sculptură, «cuvinte în libertate», muzică de culori, linii și forme, îngîmădire de obiecte și realitate haotizată”. EUGENIO FERDINANDO PALMIERI (Vecchio cinema italiano, Zanetti editore, Venezia 1940) arată că un asemenea program „propune din nou capitolul despre «Imaginația fără fir» din Manifestul marinettian al cuvintelor în libertate”. „Prin imaginație fără fir — scrie Marinetti — înțeleg libertatea absolută a imaginilor sau a analogiilor exprimate prin cuvinte fără legătură între ele, fără fire conducătoare sintactice și fără nici o punctuație. Imaginația fără fir și cuvintele în libertate ne vor introduce în esența materiei. Prin descoperirea de noi analogii între lucruri îndepărtate și aparent opuse, noi le vom evalua din ce în ce mai în adîncime. În loc să umanizăm animale, vegetale și minerale (sistem depășit) noi vom putea animaliza, vegetaliza, mineraliza, electriza sau lichefia stilul, făcîndu-l să se împărtășească din aceeași viață cu materia. Așa de exemplu, pentru a da viață unui fir de iarbă, spun : «va fi mai verde mîine»”.

Și mai departe : „Cu «cuvintele în libertate» vom avea : metaforele condensate, imaginile telegrafice, sumele de vibrații, nodurile de

5) acțiunea cinematografică nu trebuie să se limiteze la persoana umană, ci să se extindă dincolo de ea, în domeniul naturii și al visului.

Aceste cinci puncte, chiar dacă nu disprețuiesc sensibilitatea și nici drama, pe care încearcă să le obțină prin elemente pur vizuale, caută de fapt emoția dincolo de viziunea umană, adică în tot ce există vizibil în natură, în imponderabil, în mișcarea abstractă. Sub diferite forme – ironice și sensibile – Germaine Dulac, vrea astfel să reveleze „expresia mișcării și a ritmului, libere de ori ce situație romanescă”; pentru ea cinematograful nu e o artă narativă. „Studiul diferitelor estetici cinematografice care,

---

gînduri, evantaie închise sau deschise ale mișcării, racursiurile de analogii, bilanțurile de culoare, dimensiunile, măsurile, greutatea și viteza senzațiilor, cufundarea cuvîntului în apa sensibilității fără cercurile concentrice pe care le produce cuvîntul, clipele de odihnă ale intuiției, mișcările în doi, trei, patru, cinci timpi, piloni analitici explicativi care susțin mănunchiul firelor intuitive\*. (Manifesti del Futurismo, Edizioni di Lacerba, Firenze 1914). După Comin, Perfido incanto (Vraja perfidă, 1916) al lui Anton Giulio Bragaglia (scenariu de Bragaglia și Cassano, scenografie de Bragaglia și Prampolini ; interpreți : Thais Galițki și Ileana Leonidov) ar fi „primul film de avangardă din lume”. O asemenea afirmație e discutabilă, întrucît încă în ianuarie 1914 apăruse Drama v kabari futuristov n. 13 (traducere literală : Drama la cabaretul futurist n. 13), tragicomedie în două bobine (431 metri) regizat de rusul V. P. Kasianov (operatori și producători : N. Toporkov și A. Vinkler ; interpreți : ty. Larionov și N. Gonciarova ; producție Studio Filмотека). „Din decembrie 1916 pînă în ianuarie 1917 se turnează la Firenze — după A. G. Bragaglia — cel dintîi scurt-metraj futurist (350 m.), regia Bruno Corra și Arnaldo Ginna, actori : Giacomo Balla, Chiti, Settimelli, Marinetti și lume luată de pe stradă”. In ce privește discuția asupra „priorității\* filmului de avangardă, cfr. printre altele, Richter fi futuriftii de ANTON GIULIO BRAGAGLIA ; Filmul de avangardă, filmul abstract fi futurismul de HANS RICHTER, în „Rivista del Cinema Italiano”, Roma, a. II, n. 3 și 12, martie 1953, decembrie 1953) ; și Maiakovski fi teatrul rus de avangardă de A. M. RIPELLINO (Einaudi, Torino 1959).

dezvoltându-se, tind spre un izvor unic al mișcării expresive promotoare de emoții, sugerează în mod logic un cinematograf pur, capabil să existe în afara tutelei celorlalte arte, a oricărui subiect sau a interpretării actoricești. Liniile care se dezvoltă urmând un ritm subordonat unei senzații sau unei idei abstracte, pot emoționa bizuindu-se exclusiv pe forța lor”. Așa ia naștere „cinematografia integrală” preconizată de Germaine Dulac: „mai mult forme în mișcare pe care o sensibilitate «artistică le unește cu diferite ritmuri într-una și aceeași imagine, pentru a le orchestra după aceea cu altele”. Cu alte cuvinte, e vorba de fuziunea unei „cinematografii de forme” (linii care se luptă și se unesc, oare se deschid și se închid) cu o „cinematografie de Lumini” (lupta albului și negrului care vor să domine): cinema fără temă, *musique des yeux* (muzică a ochilor), „simfonie vizuală”.

Aceasta ar fi, pentru Germaine Dulac, adevărata formă a noii arte, susținută mai întâi într-un număr dublu, dedicat cinematografului, din „Les Cahiers du Mois” (Paris 1925, *Uessence du cinema, L’idée visuelle*): „Muzica acompaniază drame și poeme; dar aceasta e muzică pură, simfonia. Cinematograful trebuie să aibă și el propria lui școală simfonică. Filmele realiste și cu subiect, pot folosi mijloacele cinematografice; dar cinematograful astfel înțeles e un gen, nu cinematograf adevărat”. Denunțând obstacole, erori și prejudecăți, Germaine Dulac cade astfel în alte prejudecăți și erori. De altfel, în câteva eseuri succesive și mai puțin ortodoxe, admite că și filmul ou subiect poate fi operă de artă. În *Visibilité du cinema* („Le Rouge et le Noir”, broșură special dedicată cinematografului, Paris 1928) încearcă să unească școala mișcării pure cu școala narativă prin legăturile factorilor care le sunt comuni: sinceritatea și cunoașterea vizualului,

și una și alta calități subînțelese pentru o adevărată creație. Dacă e discutabilă afirmația că povestirea, adică „suprafața”, nu înseamnă nimic, apare valabil într-un anumit sens principiul după care cinematograful începe să existe prin valoarea sa semnificativă în clipa când se verifică raportul invers pe care se sprijină îndeobște un film: adică atunci când imaginea nu e supusă intrigii, când opera nu se bazează pe subiectul în sine, ci pe forța mijloacelor de expresie și spirituale aflate la dispoziția artistului. De aceea, „niciun film adevărat nu poate fi povestit”, așa cum nu poate fi povestită nici o altă operă de artă, fie că e sculptură sau pictură. „Film narativ sau film abstract, problema e aceeași: a solicita sensibilitatea prin vizualitate, dând precădere imaginii”.

Limitele teoriei sale, și prin urmare ale cinematografului de avangardă, sunt fixate chiar de Germaine Dulac într-un eseu datând din 1932: *Le cinéma d'avant-garde*, Cinematograful de avangardă (în *Le cinéma des origines à nos jours*, Cinematograful de la origini până în zilele noastre, Aux Editions du Cygne, Paris): „Avangarda a fost căutarea și manifestarea abstractă a gândirii pure și a tehnicii pure, aplicate ulterior unor filme mai clare și mai umane; ea a pus bazele dramaturgiei ecranului și în același timp a studiat și a propagat toate posibilitățile de expresie incluse în obiectivul cinematografic. Influența sa e de netăgăduit: a subțiat gustul publicului și sensibilitatea spectatorilor „a făcut investigații în gândirea cinematografică, a amplificat-o în toată vasta ei perspectivă. Avangarda, care e necesară în artă și industrie, e un ferment de viață, ea conține în germene ideile generațiilor viitoare și înseamnă progres”. Dar mai semnificative pentru fixarea revizuirii principiilor Germainei Dulac, ni se par aceste cuvinte, cuprinse în

același eseu: „Între cinematograful-industrie și cinematograful-avangardă, există cinematograful pur și simplu, fără calificative: singurul oare contează cu adevărat, întrucât reprezintă rezultatul și realizarea completă”. Pentru a da un exemplu de asemenea cinematograf, Dulac citează *Der blaue Engel* (îngerul albastru, 1929) al lui Josef van Sternberg și *Die Dreigroschenoper* (L'opera de quat sous - Opera de trei parale, 1931) a lui Georg Wilhelm Pabst: film a cărui valoare „se află exclusiv în dramaturgie și în imagini”. Eliberată acum de orice preocupare prea extremistă, Germaine Dulac crede de fapt într-o nouă dramaturgie: cea sonoră și vorbită a ecranului, înțeleasă ca o perfectă comuniune între vizual și auditiv, unde cuvântul nu mai are un rol literar, oi e încorporat „imaginii”, „ideii vizuale”, din care țășnește liber.

A realiza un cinematograf vizual și sincer e prima mare reformă pe care Germaine Dulac o încearcă nu numai în eseurile sale, ci și pe plan practic. În afară de la *fete espagnole* (Sărbătoare spaniolă, 1919), pe care-l regizează pe baza unui scenariu în colaborare cu Delluc, realizează numeroase filme, dintre oare primele datează din 1915. Dintr-un text al lui Gorki extrage *Le diable dans la ville* (Diavolul în oraș, 1924), dintr-un subiect suprarrealist al lui Antonin Artaud, *La coquille et le clergyman* (Cochilia și preotul, 1926), dintr-un poem al lui Baudelaire, *Uninvitation au voyage* (Invitația la călătorie, 1927), din câteva compoziții muzicale, mai ales ale lui Chopin și Debussy, *Arabesques, Themes et variations, Disque 1927* (1928 - 29). *La fete espagnole* și la *souriante madame Beudet*, Surâzătoarea doamnă Beudet (1922) sunt operele cele mai importante - ale Germainei Dulac. În orice caz filmele ei rămân mai mult niște documente ale

cinematografului abstract, absolut, cubist, suprarealist, niște experiențe „de laborator”, la urma urmei. Din 1930 până la moartea ei, în 1942 la Paris, Germaine Dulac se dedică „actualităților”, căutând să dea acestui gen cinematografic o structură și o formă filmică, rareori întâlnite în producția curentă alcătuită din reportaje montate arbitrar (pe această cale a precedat-o însă regizoarea sovietică Esther Sub, ou filmele de montaj despre Tolstoi și despre căderea dinastiei Romanov). Germaine Dulac înființează și conduce „France-Actualites Gaumont” și „Le cinéma au Service de l’Histoire”, bazându-se pe următoarele 5 „angajamente”:

1) studierea mijloacelor pentru a elibera actualitățile de formulele obișnuite de exploatare cinematografică și pentru a le da elasticitatea pe care o merită. Faptul că azi ne limităm la vechile metode de difuzare, nu exclude un mai mare progres în acest domeniu. Rapiditatea în serviciile de informație cinematografică va apropia tot mai mult publicul de actualitate;

2) pentru a fi bine informat, un jurnal de actualități trebuie să primească știri din toată lumea. Prin urmare, el trebuie să fie eliberat de taxe vamale pentru a putea trece nestânjenit orice frontieră. Astăzi, taxele vamale apasă atât de greu și asupra jurnalelor filmate, încât deseori ele pricinuiesc ezări când e vorba de a se repeta o cerere de expediere. O actualitate nu e un document de comerț, ci de schimb. Din cauza metrajului ei scurt, nu poate fi utilizabilă decât încorporată într-un jurnal și deci nu se încadrează în sistemul legilor economice care reglementează viața filmului;

3) în ce privește spiritul său internațional, un jurnal de actualități trebuie să fie perfect și obiectiv. Trebuie să aibă rubrici variate, oare să servească drept izvor de



educație și de știri în stare să trezească interesul tuturor claselor și al tuturor națiunilor;

4) schimbul de actualități între diferite țări trebuie stimulat prin mijlocirea locuitorilor din țările respective și nu a unor firme străine speculante și mercantile;

5) trebuie obținut din partea diferitelor guverne ca cineaștii de actualități să se bucure pretutindeni de aceleași înlesniri de acces care sunt permise jurnaliștilor și fotografilor, în ciuda volumului incomod al aparatelor și grupurilor electrogene pe care adeseori sunt siliți să le transporte cu ei.

Actualitățile constituie mijlocul cel mai înalt de corespondență și înțelegere între popoare și clase, cel mai important agent de propagandă, de cultură și de progres, iar faptele pe care le înfățișează rămân imprimate în mințile spectatorilor mai mult decât orice frază citită într-un ziar. A vedea un jurnal de actualități înseamnă ia participa la viața întregii lumi. Așadar, problema jurnalelor de actualități trebuie privită dintr-un unghi internațional și social, ele conținând de altfel adevăratul spirit al cinematografului<sup>18</sup>.

Ritmuri și vise.

Vorbind despre Germaine Dulac, am văzut erorile în care cade cinematograful de avangardă, erori subliniate printre altele în numerele speciale ale publicațiilor „Le Crapouillot” (1919 - 32), în „L’Idée et l’Écran” (1825 - 26) a lui Fescourt și Bouquet, și în câteva articole apărute chiar în „Schemas” (1927), condusă de Germaine Dulac, reviste și opusculi amintite în eseul lui Jacopo Comin. De altfel, considerațiile exprimate în ele nu sunt totdeauna

---

18 Cfr. GERMAINE DULAC, Il valore educativo e sociale delle attualità (Valoarea educativă și socială a jurnalelor de actualități), în „Rivista Internazionale del Cinema Educatore”, Roma, a. VI, n. 8, aug. 1934.

senine; rezervele devin de multe ori condamnări nedrepte, cel puțin în parte, „în evoluția cinematografului ca artă” - scrie Ettore M. Margadonna - este greu să spui care a fost contribuția avangardismului, contribuție refuzată unei strădanii dintre cele mai necesare pentru a elibera cinematograful de sub tutela celor nedemni; e vorba de efortul de a transforma cinematograful în manifestare de artă cu cea mai mare noblețe populară a timpului nostru. Aceasta e grija noastră. N-avem timp așadar pentru experiențe, fiindcă trebuie să construim; de altfel, adevăratele experiențe sunt tocmai acelea care se realizează înfruntând fără bravade sterpe și fără renunțări delicata problemă a cinematografului ca artă-industrie, acești termeni fiind, nu se știe încă pentru câtă vreme, inseparabili” Subliniind unele afirmații ale Germainei Dulac, am văzut de fapt contribuția pe care și așa-numitele filme „de laborator” o aduc la găsirea și potențarea mijloacelor de expresie „specifice” filmului. Fără să mai socotim că tocmai de la avangardă au plecat regizori ca René Clair, Renoir și Vigo<sup>19</sup>; ei și-au indicat edificiile pe

---

19 Pentru Rene Clair a se vedea scurt-metrajele Paris qui dort (1923), La tour (1926)

și mai cu seamă Entr'acte (1924), film care reprezintă cheia pentru înțelegerea întregii sale- opere : „In ciuda oricărei aparențe contrare, Entr'acte e un film care se situează la antipodul illogicului, al grotescului, al diformului gratuit. Acesta e punctul de maximă divergență dintre- Clair și Dada : absența elementului gratuit” (GLAUCO VIAZZI, prefață la Entr-acte, Poligono, Milano 1945). Originile neorealismului lui Jean Renoir pot fi căutate în câteva secvențe amare din La petite marchande d'allumettes (1928). Din acest film, produs de Jean Tidesco, directorul lui „Vieux Colombier”, se va inspira mai târziu Walt Disney pentru unele din desenele sale animate : a se vedea secvența visului și parada jucăriilor. Pe de altă parte, în această lucrare se pot

primele experimente și iau intrat după aceea în destinele adevăratului cinematograf.

Pe de altă parte, avangarda cinematografică nu poate fi perfect înțeleasă dacă fenomenul însuși nu se înserează în fenomenul general de avangardă, în literatură și în artă (mai ales în artele figurative), chiar dacă în cadrul filmului rezultatele sunt de multe ori mai mult tehnice, iar experimentele, mai mult de laborator, decât artistice. Lucrul acesta e valabil nu numai pentru autorii studiați până aici – în vizualismul lui Delluc, și în cinematografia

---

întâlni unele referiri la cinematograful nordic (Cavalerul morții), la Griffith și chiar la Chaplin (anumite exterioare și momente ale interpretării actricești). Jean Vigo, mort prematur la douăzeci și nouă de ani, în 1934, a fost o speranță sigură, și pe nedrept neglijată de multe istorii ale cinematografului. Debutează cu două documentare de avangardă, bogate în fantezie și spirit satiric : A propos de Nice (1929) și Taris ou la natation (1932). Primul său film cu subiect e Zero de conduite (1933), unde regizorul nu reușește încă să-și exprime ideile și propriul spirit polemic ; de aici, caracterul fragmentar al descrierii, mai curînd decît al narațiunii, întrucît

o temă propriu zisă nu există ; amara și nemiloasa satiră a vieții dintr-un internat e realizată prin mediu și prin personajele care evoluează în mijlocul acestuia : băieții, conștienți de zidurile mohorîte și de ortodoxia nelogică a regulamentelor, directorul pitic și bărbos cu o voce anormală, supraveghetorul bătrîn și cel tînăr, care nu crede în „misiunea” sa. Într-un anumit sens,, filmul se resimte de pe urma influenței lui Clair : a se vedea plimbarea elevilor interni, revolta lor finală, fata urmărită de profesor, preotul, procesiunea din dormitor văzută cu „încetinitorul”. Satira folosește mai ales amănunte veriste, deseori îndrăznețe și neobișnuite. Mai important e filmul următor, L'Atalante (1934) : una dintre operele cele mai semnificative ale cinematografului. E povestea bogată în psihologie și contradicții, a unei tinere perechi care trăiește- într-un șlep. Cortegiul nupțial, de la început, e un punct de referire la Clair, în timp ce prezentarea cinematografică (mișcările aparatului, elemente scenografice, bănci, arbori, trepte) a Hotelului de l'Ancre îi va folosi lui Carné pentru Hotel du Nord (1938).

integrală a Germainei Dulac – ci, așa cum vom vedea, și la Hans Richter și la Dziga Vertov. „Izvoarele” literare ale acestor mișcări

— Chiar dacă au luat naștere ca un protest față de literatura tradițională – sunt evidente. Așa, de pildă, Germaine Dulac pleacă de la „purismul” lui Valery, se atașează ambiției lui Flaubert de a scrie o carte fără subiect, care trebuia să fie pură formă, pur stil, pur ornament, „poezie pură”. La Richter, și nu numai da el, e prezentă printre altele vraja psihanalizei lui Freud. Cât despre Dziga Vertov, el pornește de la școala lui Maiakovski.

„Cinematograful de avangardă – atrage atenția Jacopo Comin – nu are astăzi decât o valoare istorică: căutările în acest sens pot fi socotite ca epuizate de multă vreme, iar acele sporadice efecte ale unei stări de lucruri depășite care stăruiau încă în unele filme... n-au decât o valoare de curiozitate”. Desigur că pot fi considerate „curiozități”, și nu totdeauna originale, „angelismul” anumitor filme (*A Guy Named Joe*, *Joe*, pilotul, Fleming, 1943 – 1944, de exemplu), unele desene animate ale lui Walt Disney, se<sup>20</sup>cvențele suprarealiste ale așa-numitelor

---

20s Walt Disney va idiliza nu numai *La petite marchande d'allumettes* [Mica vânzătoare de chibrituri] ci, mai ales, „cinematografia integrală” a Germainei Dulac, „Studiile” și *Komposition 'n blau* ale lui Oskar Fischinger, în care regizorul german interpretează la modul figurativ compoziții muzicale prin desene geometrice, în alb-negru și în culori. Pentru *Fantezie* (1940—41) Disney recurge tocmai la Fischinger și încearcă să fixeze pe pelicula de celuloid, fraze, replici și chi ar note izolate : adică fotografiază și face muzica vizibilă, îndeosebi în secvența în care are drept protagonist coloana sonoră. Interpretarea bucății *Sărbătoarea de primăvară* (Stravinsky) e, într-un anumit sens, „cinematografia de lumini”, sonorizată și colorată, despre care vorbea Dulac.

filme psihanalitice: a se vedea visul născocit de Salvador Dalí pentru *Spellbound* (*Te voi salva*, 1945) al lui Alfred Hitchcock sau cel intercalat într-un alt film al aceleiași regizor, *Vertigo* (*Femeia cuve a trăit două vieți*, 1958). Că cinematograful de avangardă, în vechea sa accepție și formulare, a murit definitiv, o demonstrează, printre altele, și Jonas - e vorba de complexul vinovăției de care e obsedat un om într-un mare oraș modern - chiar dacă regizorul-autor al scenariului și interpret al peliculei, Ottomar Domnick, și-a văzut opera, produsă în Germania occidentală, premiată de mai multe ori. Avangarda n-a murit însă, dacă prin avangardă înțelegem opere ca Jonas (1957) sau ca la *nuît fantastique*, (*Noaptea fantastică*, 1942) al lui L'Herbier sau la *belle et la bete*, (*Frumoasa și bestia*, 1946) al lui Cocteau, „diletant al tuturor experiențelor”. E <sup>21</sup>vorba să găsim - sugerează „La Revue

---

21 Dadaist, futurist, cubist, Cocteau întrevide și el infinitele posibilități tehnice ale cinematografului, limitându-se însă la „trucuri”, de care se folosește în *Le sang d'un poëte* (1931) și *La belle et la bete* (1946), regizate de el, sau în alte filme în care figurează pe rînd ca autor de dialoguri, scenarist și actor, începînd cu *La comédie du bonheur* (1940) și mergînd pînă la *Ruy Blas* (1947). Dar tehnica nu-i furnizează izvoare de inspirație și de emoție pentru ca „poezia să se vadă și să se audă”. Chiar *Le sang d'un poëte*, cu care „încearcă să filmeze poezia așa cum frații Williamson au filmat fundul mării” e „un pastiche adroit de Bunuel, avec quelques -jolies images — la leçon de voi — des maladresses, et peu de profondeur” [O pastişă abilă după Bunuel, cu cîteva imagini frumoase — lecția de zbor —, cîteva stîngăcii și puțină adîncime]. (BARDECHE și BRASII.LACH, *Histoire du cinema*, Denoel et Steele, Paris 1943). În afară de aceasta, relațiile negru-alb, întrebuintate în cel de al doilea film, provin de la *Il Re, le Torri, gli Alfieri* (Regele, turele, nebunii, 1916) al decedatului Lucio D'Ambra. În sfîrșit, Cocteau, care a acceptat „gagul tragic” de la Chaplin, nu reușește să-i facă „al său”, adică să obțină, în locul hohotului de rîs, „o tăcere neagră, aproape la fel de violentă ca și rîsul”. Avangarda lui Cocteau e așadar ariergarda ce se ascunde îndărătul unui fals intelectualism.

du Cinema” – un cuvânt nou pentru a-l înlocui pe cel vechi, „care să desemneze ceva, o anumită inițiativă sau cel puțin un anumit spirit de inițiativă”. În<sup>22</sup> alt sens, și din alte motive, pot fi considerate filme de avangardă unele filme ale lui Welles (*Citizen Kane*, *Cetățeanul Kane*, 1941) precum și cele ale lui Montgomery, da<sup>23</sup> mai ales dacă luăm cuvântul avangardă într-o accepție care din punct de vedere artistic și umanist e nouă, originală, cum ar fi mișcarea neorealistă italiană de după război și orice altă operă sau școală ce a produs opere durabile. În vechea accepție pot fi cuprinse în schimb – în afară de operele citate mai sus – *Dreams that Money can Buy* (traducere

---

22 Editorial din „La Revue du Cinema”, serie nouă, Paris, t. II, nr. 7, vara lui 1947.

23 A se vedea *Lady in the Lake* (Doamna din lac, 1946), realizat aproape exclusiv cu

încadraturi subiective, în virtutea cărora regizorul conduce ochiul spectatorului de-a lungul acțiunii până într-atît încît îl identifică cu ochiul protagonistului : „aparatură de filmat și spectatorul odată cu el devin din obiect subiect” : cu alte cuvinte, cîmpul vizual corespunde unghiului de vedere al personajului. Filmul lui Montgomery trebuie socotit negativ și pentru că încadraturile ••ubiective sînt deseori folosite în mod arbitrar, cu totul în dezavantajul construcției dramatice, al acțiunii și al ritmului acesteia. Apariția unor asemenea filme, preconizată încă din 1929 de către Acos Manaras în *Cinea-Cint*, e primejdioasă. Subiectivarea aparatului de filmat, în afara unor circumstanțe determinate, sugerate regizorului de fantezia creatoare, nu are rațiunea de a fi ; dar

o folosire atentă și justificată a acestuia poate duce de fapt la rezultate artistice remarcabile : ajunge să amintim *Vartele* (192!) al lui Dupont și *Vampyr* (1931) al lui Dreyer : călătoria pe -care o facem cu David Gray înăuntrul coșciugului. Secvențe analoge, dar lipsite de o egală valoare expresivă și umană, se găsesc în filmul englez *A Matter of Life and Death* (Scara spre paradis, 1945) a lui Powell și Pressburger (aviatorul dus în sala de operație) și în filmul american *Possessed* (Suflete în delir, 1947), al lui Curtis Bernhardt (Luiza, transportată pe targă la clinică).

literală: **Vise** pe care le poți cumpăra ou bani, 1946) al lui Hans Richter și alte filme mai recente ale acestui autor.<sup>24</sup>

Hans Richter, născut la Berlin în 1888, inițiază împreună cu pictorii Vicking Eggeling, Walter Ruttmann și Oskar Fischinger, avangarda cinematografului german, care se exprimă în afara formelor umane, căutând îndeosebi un ritm muzical, de linii, volume și culori, în filme abstracte și suprarealiste. Pictor ca și alți avangardiști, Richter se apropie de cinematograful cu dorința „de a anima compozițiile sale”<sup>1</sup>; „să vadă lucruri minunate” e ținta către care aspiră încă de la vârsta de treisprezece ani, când asistă pentru prima oară la proiectarea unui film. „Mișcat și atras de psihologia anumitor pelicule” – mărturisește el însuși – inspirat din documentarele lui Flaherty, Pare Lorentz și Joris Ivens, dându-mi în același timp seama că cinematograful e mijlocul cel mai puternic pentru a educa și desfăta masele,

24 Într-o accepție istorică și limitativă, am putea numi „de avangardă” și o tendință care •• găsit în Henri-Georges Clouzot exponentul poate cel mai coștient și poate cel mai reflexiv. „E vorba de a vedea — scrie el în legătură cu Les espions (Spionii, 1957) — dacă alături de proza comercială poate fi înfățișată unui public larg o concepție mai personală despre artă : adică o artă în stare să rivalizeze în mod inteligent și semnificativ cu literatura”. Cu literatura în genere și nu, mai degrabă, cu o tendință particulară a ei ? În fața operei lui Clouzot și a altor regizori (Ray din Victorie amară, Allegret din Orgolioșii, Cayatte din Ochi pentru ochi) se pot stabili interesante și sugestive raporturi între avangarda literară — de la Kafka la Musil, de la Beckett la Rehn — și noua «avangardă» cinematografică (nouă în raport cu aceea, mai experimentală și mai de laborator, legată de numele lui Richter, Dulac, Fischinger, Chomette). Bazele ideologice ale uneia ca și ale celeilalte sînt analoge, cînd nu sînt pur și simplu aceleași, în orice caz ele au puncte de contact, atingeri evidente : angoasa și haosul ca sentiment central al lumii, atitudinea acritică și imediată față de anumite manifestări ale vieții moderne, protestul fără scop și fără motiv, lipsa de perspectivă, o „condition humaine” socotită eternă și imuabilă

preferințele mele au mers spre acele filme care se exprimă dincolo de rațional”. Richter renunță să mai tragă consecințele acestei contradicții, pe care oricum încearcă s-o rezolve în câteva scenarii care, din diferite motive, sunt ori nerealizate, ori neterminate: „o serie a lui Candide și Mimehhausen și altele cu caracter social și fantastic” 1. Operator extrem de înzestrat, Richter se conformează la început teoriilor lui Dziga Vertov, oare a apărat, cum vom avea prilejul să vedem, montajul „științific” sau „arbitrar”, autor al lui „Kino-glaz” („Cine-ochiul”): curent care conferă valoare esențială „miracolismului” aparatului de filmat. De la aceste implicații la principiile lui Eggeling, care, printre

---

statică —, imaginea deformării care se transformă în imagine deformată. Filmele lui Clouzot, ca *Les diaboliques* (Diabolicii, 1954) și *Les espions* cit., se plasează la limita literaturii comerciale a angoasei. Sub acest profil, ar fi interesant un studiu despre „film noir”, care a devenit din nou foarte fertil, mai ales în Franța. Nu numai atât : opere ca *Vampyr* a lui Dreyer și ale vechiului expresionism german pot fi apropiate de avangarda literară, și în special de cea minoră, nihilistă de „tip normal” (Beckett sau Rehn). Bazele sale ideologice — pe care Lukács le-a supus unei analize profunde — pot oferi în această privință o cheie încă inedită pentru înțelegerea justă și pentru evaluarea istorică a acestor filme și a altora. În realitate, aceste baze (statisticitatea condiției umane ca formă a realității reprezentate, lipsa perspectivei ca principiu de selecție a esențialului, refugiul în nevroză ca protest împotriva realității meschine, tendința spre patologic) sînt adeseori o modă, de loc pasageră, în cinematograful ca și în literatură ; iată de ce tocmai *Vampyr* și anumiți exponenți ai vechiului expresionism german pot să se numească □ cu mai multă justete, în accepția arătată, și în raport cu filmele lui Richter sau ale Germainei Dulac, o „nouă avangardă”. Dreyer din *Ordet* (Cuvîntul, 1954) și filmele lui Ingmar Bergman merită o analiză specială.

HERMAN G. WEINBERG, *Payez-vous deux sous de reve* (Cumpărați vise de două parale) în „*La Revue du Cinema*”, seria nouă, t. II, n. 7, Paris, vara lui 1947.



cei dintâi, „utilizează cinematograful pentru a exprima mișcarea ritmică a formelor pure”, nu e decât un pas. Cu *Film ist Rhythmus* (mai bine cunoscut sub titlul de *Rhythmus 21*, adică realizat în 1921) și cu *Rhythmus 23* și *Rhythmus 25* el reia astfel, „modificându-i structura, încercarea inițiată de suedezul Viking Eggeling în 1917 cu *Simfonie diagonală* (care va fi prezentat abia în 1925) și cu *Simfonie orizontală*, rămas neterminat”. Această încercare consta într-un „montaj de imagini dispartate care voiau totuși uneori să aibă o semnificație sau cel puțin să se bazeze pe o temă, ca *A quoi revent les jeunes filles* (La ce visează fetele tinere) - al lui Chemette: o formă de cinema amuzantă dar nu funcțională, cu o tendință artistică fără îndoială experimentală, dar nu comercială: în acest sens, utilă cinematografului ca mijloc de expresie înzestrat cu elemente exclusive”. Același lucru se poate spune despre *Vormittagsspuk* (Fantoma de dinainte de masă, 1928), care se bazează pe jocul câtorva pălării, unde „expediente tehnice ca marșul înapoi. și masca în fața obiectivului pentru dubla filmare a imaginilor, sunt întrebuințate pentru a crea efecte naive - dar în același timp surprinzătoare” 2.

Pentru a înțelege mai bine cum au ajuns câțiva pictori la cinematograful de avangardă și cum a ajuns, în cazul nostru, Hans Richter, e bine să rezumăm cele scrise de Richter însuși în privința experienței și a raporturilor sale cu Viking Eggeling, care vine din

Suedia să-i întâlnească în Germania hotărând de comun acord să concretizeze acele variații, pe o temă sau alta, pe care le obțineau de obicei cu bucățele de hârtie aranjate pe podea astfel încât să le studieze raporturile și să le descopere continuitatea. Spre a obține o formă definită a acestei continuități, ei folosesc, inspirându-se

dintr-o modalitate de expresie din anii '400 î.e., n., suluri de hârtie pe care unesc diferitele faze de evoluție, ca și cum ar fi frazele unei simfonii sau ale unei fugi, făcând să apară și să dispară, să salte și să alunece pătrățelele lor de hârtie într-un timp bine controlat și după un ritm stabilit.

Influențat de cubism (el neagă că ar descinde din futurismul italian) și de cercetarea structurii, îl găsim în 1913 - 18 preocupat exclusiv de a ajunge la înțelegerea obiectivă a unui principiu fundamental prin care să poată domina „grămada de fragmente” moștenită de la cubiști. Astfel, el își pierde treptat interesul pentru subiect, pentru orice subiect, până într-atât încât își îndreaptă căutările spre opoziția dintre pozitiv și negativ, dintre alb și negru, care-i permite să stabilească raporturile dintre o parte și cealaltă a unei picturi. Subdiviziunile drepte sau curbe ale unei pânze și repetițiile realizate cu o frecvență mai mare sau mai mică, facilitează o anumită verificare a problemei pe care și-a propus-o Richter. Eggeling, care avusese același punct de plecare, găsește în Rousseau o tehnică de orchestrație care-l ajută să limpezească și mai mult calea de urmat (de exemplu, plantele pe care Rousseau la așază în tablourile sale ce reprezintă o „pădure virgină”, arborii aleilor sale, oamenii mărunți asemănători unor note muzicale și șoselele lungi).

Dinamica contrapunctului pe care Eggeling o numește *Generalbass der Malerei* (basul fundamental al picturii), îmbrățișează generos și fără de nicio discriminare toate raporturile dintre forme, inclusiv acela dintre orizontală și verticală. Modul lui de a aborda problema, metodic până la a fi științific - adaugă Richter - îl conduce spre studierea analitică a comportării elementelor formei în diferite condiții. Eggeling încearcă să descopere ce „expresii” ar avea sau ar putea avea o formă sub diferitele

influențe ale „opușilor”: mic față de mare, lumină față de întuneric, unul singur față de mulți, vârf față de vale, și așa mai departe. Legând, echilibrând contrastele cele mai puternice ale diferitelor ordine prin asemănări și „analogii”, el e în stare să pătrundă o nesfârșită multiplicitate de raporturi. Elementele de contrast sunt folosite pentru a dramatiza două sau mai multe complexe de forme, iar analogiile opuse complexelor de forme pentru a le pune din nou pe acestea în legătură între ele.

Colaborarea dintre Richter și Eggeling duce la anumite consecințe, de pildă, când e vorba de desene consistente, de transformări ale unui element formal în altul; acestea devin temele, instrumentele lor: prin analogie ou muzica, care îi inspiră substanțial, ei simt „muzica formei orchestrale”. Această metodă contrast-analogie, această „orchestrație” a unui anumit instrument trecut prin diferite stadii, le impune amândurora ideea unei continuități. O dată obținută o linie definită de continuitate pe spații nelimitate, Eggeling și Richter, își dau seama de existența unui fel de raport multiplu și dinamic, care îmbie ochiul să „mediteze”. Procesul contrast-analogie a creat o energie care a crescut pe măsură ce se multiplicau raporturile. Începutul, construit conform planurilor, e în armonie cu sfârșitul, prima parte ou a doua, aceasta ou a treia, stânga cu dreapta, partea superioară cu cea inferioară și fiecare parte cu oricare alta.

Richter și Eggeling ajung astfel la un gen de expresie dinamică care produce o senzație destul de diferită de cea realizabilă în pictura de șevalet. Această senzație constă în stimulul pe care ochiul înzestrat cu memorie îl primește când își mută atenția de la un „detaliu”, o fază sau o secvență, la altele, operație ce poate continua la infinit.

„Tema estetică nu e decât raportul dintre fiecare parte și întreg”, iar privitorul simte această modalitate creatoare, subliniază Richter, ca pe un proces și nu ca pe om fapt izolat. Ochiul este stimulat să realizeze prin necesitatea memorării, o participare deosebit de activă; pe de altă parte, această activitate aduce cu sine acel tip de satisfacție pe care-l încercăm descoperind în imaginație forme noi și puțin comune.

„Pasul logic pe care l-am făcut spre un spațiu nelimitat – încheie Richter – ne-a aruncat, ca să spunem așa, în afara lumii picturii de șevalet; am înțeles că obținusem mai mult decât ne trebuia și anume mișcarea adevărată, iar mișcarea implica filmul. Am stabilit astfel o linie de tradiție neîntreruptă de la Cezanne la cubiști, de la arta abstractă la cinema (căutând exclusiv articularea formei abstracte ca ultim pas al dezvoltării artei moderne). Nu filmul în sine ne interesa și nici nu ne-am gândit vreodată să-i folosim. Noua experiență a apărut pe neașteptate, deopotrivă de logică și de irezistibilă; cu toate acestea, în calitatea noastră de investigatori ai problemei expresiei plastice, nu ne-am schimbat preocupările și am continuat studiile pentru înțelegerea funcționării formei pure, abstracte”.

Așadar, teoria lui Hans Richter pornește în special de la cubism și de la cinematograful abstract. Ea e cuprinsă an două volume, apărute în 1920: *Filmkritische Aufsätze* (Teme de critică filmică, Richter, Berlin) și *Der Spielfilm. Ansätze zu einer Dramaturgie des Films* (Filmul jucat. Note la o dramaturgie a filmului, Richter, Berlin), în care autorul militează tocmai pentru un cinematograf cinematografic, înțeles ca stabilire și folosire de mijloace de expresie specifice. Într-o carte următoare își atenuează și-și lărgeste punctele de vedere. *Film-Gegner von Heute*,

*Film-Freunde von Morgen* (Adversarii filmului de azi, prietenii filmului de mâine, Reckendorf, Berlin, 1929) afirmă că și filmele cu subiect pot avea valoare artistică, dar numai când se inspiră din teme simple și universale și când se bazează pe o observație foarte ascuțită, pentru a reprezenta o „satiră a timpurilor”, sau un fel de reportaj realist, înțeles ca produs al fanteziei. În orice caz, subliniază Richter, poezia unei opere cinematografice constă în ritm și nu în subiect. Acesta din urmă „nu contează sau nu există de loc sau joacă un rol cu totul subordonat”; în schimb, cel dintâi e „ceva ce nu poate fi adăugat, ci e însăși condiția poeziei filmice: elementul de bază al forței sale”.

Excelente pelicule narrative sunt astfel, pentru Richter, *Bronenoseț Potiomkin* (Crucișătorul Potiomkin, 1925) al lui Eisenstein („dacă nu ținem seama de acea parte a publicului ale cărei aprecieri se lasă influențate de prejudecăți politice”) și, mai ou seamă, primele scurt-metraje ale lui Chaplin, „al căror succes nu se explică prin tema lor, ci prin angajarea umană și expresivă a mijloacelor cinematografice”. A limita tema la o valoare cu totul subordonată ni se pare un principiu ce poate fi împărtășit, dar numai când, vorbind despre temă, avem în vedere o intrigă banală și rudimentară; mai sigură apare cealaltă afirmație a lui Richter, confirmată de altfel de practică și anume, că cele mai bune subiecte și cele mai bune scenarii se datorează adesea regizorilor și nu romancierilor sau dramaturgilor. Teoreticianul german afirmă că în orice caz, scenariul n-ar trebui să cadă în sarcina regizorului, care, „poartă pe umerii săi greutatea și răspunderea cea mai mare” în realizarea unui film. E un adevăr pașnic acceptat, că, dacă admitem necesitatea unui scenariu mai mult sau mai puțin de „fier” (Richter îl vrea

elaborat ou multă grijă), el trebuie realizat cu participarea regizorului. Cazul regizorului uiaartist (Chaplin, de exemplu), care scrie singur subiectele, scenariile și chiar muzica, nu se datorează numai faptului că-i lipsesc „colaboratorii potriviți și eficienți”: motivele sunt de altă natură. Și fiindcă vorbim despre colaboratori, trebuie să subliniem că Richter nu-l numără printre ei și pe actor, a cărui valoare, afirmă el, „nu e, relativ, mai mare decât aceea a oricărui alt obiect care contribuie la accentuarea expresiei filmului... El e un mijloc... cum ar fi o călimară, o pasăre, un copac. Importantă nu e decât măsura în care participă ia film... Mimica cea mai bună... are o mică importanță... întrucât dintr-o poziție și cu o lumină bine potrivită se poate obține același efect...” Vom vedea în continuare cât de discutabile sunt aceste afirmații.

Emigrat în America în timpul războiului, fără - să fi terminat *Metall* și după ce făcuse scurte popasuri în Rusia, Olanda și Elveția, Hans Richter simte că elanul artistic original aflat la baza celui cinematograf pe care-l reprezintă ca un exponent dintre cei mai de seamă, s-a stins; pe de altă parte, s-a ivit o „preocupare umană și socială”, care nu e vizibilă desigur în primele filme ale lui Eggeling, Ruttmann și ale sale. O asemenea preocupare e prezentă cum am văzut, în ultimii ani ai activității Germamei Dulac și la alții care militaseră pentru un cinematograf ca „artă plastică”, ca „muzică a ochilor”, ca „fotogenie”. Fischinger, elevul lui Ruttmann marchează sfârșitul, ultimul act al avangardei în Germania: ca și maestrul său, se dedică documentarului, exemplu pe care-l vor urma și alții. Același Richter, atrage atenția că vechea, mereu deschisa problemă a ceea ce trebuie să vină „înainte” se ivește iar, și anume dacă esențială e viziunea artistului, dragostea sa pentru iraționalul necunoscut, sau

iubirea de oameni și pentru geniul uman. Răspunsul, spune Richter, n/ u poate fi decât „da”, la ambele întrebări, „dar nu putem încerca să rezolvăm problema, integrând în propria noastră personalitate ambele cerințe”, adaugă el, deși personal încearcă să depășească „contradicția” în *Metall* și în acea serie de povestiri, care au rămas simple proiecte, filme nerealizate 1.

Hans Richter rămâne credincios principiilor sale de regizor și teoretician de avangardă. Cu *Dreams that Money can Buy* (Vise ce se pot cumpăra cu bani) <sup>25</sup>, produs, montat și realizat de el, experimentează, și de multe ori cu rezultate excelente, posibilitățile filmului în culori, folosirea noului mijloc tehnic cu funcție expresivă și emotivă constituie de fapt valoarea acestei opere, care indică potrivit studiilor lui Fischinger, noi căi și posibilități în acest domeniu. Tot în culori e și filmul *8X8*, de dată mai recentă, care descrie tocmai opt situații umane diferite, încărcate cu simboluri de natură freudiană și pentru care, ca și Lewis Carroll cu o sută de ani înainte, în *Alice în Oglindă*, Richter folosește șahul ca motiv conducător, în acest film – interpretat de Cocteau, Calder, Jacqueline Matisse și Paul Bowles – el încearcă să folosească sunetul în mod special, pe care-l numește *activated sound*, adică sonor activizat. Iată un exemplu, extras din al cincilea episod, care tratează problema universală a frustrării. Un bărbat joacă șah cu sine însuși, are aerul de a fi extrem de nervos și tulburat de problema pe care i-o pune tabla cu pătrățele. De fapt, tabla conține o figură greșită, un fel de cuier în miniatură, care împiedică jocul și-i inhibează.

---

25 E un film în 6 episoade, scrise de Fernand L'ger, Max Ernst, Marcel Duchamp, Man Ray, Calder și H. Richter. Operator : Arnold Eagle. Producție : Art of This Century Films (Hans Richter, Peggy Guggenheim, Kenneth MacPherson), New York 1946.

Dorința zadarnică a protagonistului de a juca mai departe e sugerată de o trompetă care îngână o melodie, de oameni care vorbesc cu greu, de zgomote de mașini accelerate și încetinite, de voci care încearcă în van să numere de la unu la zece. Când, la sfârșit, jucătorul reușește să-și depășească „blocajul emotiv”, fiecare lucru redevine normal, iar trompeta își execută până la capăt tema melodică.

Sonorul în film, afirmă Richter, are probleme proprii, care nu sunt specific muzicale, ci dramatice. Nu se poate pretinde ca muzica, poate cea mai veche dintre arte, să se poată adapta cu ușurință, să constituie un adaos, la un mijloc de expresie rebel cum e cinematograful. „A lăsa sonorul unui film exclusiv pe seama muzicianului e o eroare gravă, ca și aceea de a lăsa întreaga filmare pe seama operatorului. Pentru a se apropia în alt mod de acest mijloc de expresie, regizorul trebuie să aibă o ureche sensibilă la sunet și la ritm, iar compozitorul trebuie să aibă ochiul regizorului; numai așa e posibil să se creeze sonorul activizat”<sup>26</sup>. „Producția curentă – scrie Richter din Statele Unite – se sprijină în mod obligator pe gusturile și pe capriciile marelui public. Un artist izolat, care-și urmează propriile-i inspirații, tinde prin natura sa să se elibereze de această tiranie, urmărind o viziune a sa și idei proprii. Această independență îi oferă puțința de a răspunde dorințelor oinui alt public, nerăbdător să vadă ceea ce nu cunoaște încă”. Richter e convins de existența acestui public: „artiștii nu inovează în gol”. „Revoluția intelectuală făcută de oameni ca Freud, Picasso și Einstein, termeni ca energie atomică, socialism, existențialism, corespund de fapt unui număr tot atât de

---

26 HANS RICHTER, Voir du merveilleux (Să vezi minunății), în «La Revue du Cinéma”, seria nouă, Paris, t. II, n. 7, vara 1947.



mare de schimbări în imaginația noastră, precum și în perspectivele psihologiei, artei, științei, sociologiei și filosofiei. Mai bine decât orice alt lucru, ele dau o idee asupra nenumăratelor experiențe care rămân încă de făcut. Nu știu exact ce se întâmplă în Europa, dar am impresia că în Statele Unite, începe să se manifeste treptat o mare curiozitate față de asemenea eforturi și că o serioasă căutare a libertății de expresie ar fi primită favorabil”.

Acest „credo”, publicat de Richter 2, se leagă în mod ideal de prefața la *Film-Gegner von Heute, Film-Freunde von Morgen*: „Voi, dușmanii de astăzi, veți fi mâine prietenii cinematografului, voi sunteți speranța cinematografului. Trebuie să învățați ou toții să disprețuiți mai mult decât ați făcut-o până acum, filmul urât. Trebuie să învățați să iubiți filmul ca artă”. Între timp, Richter își continuă cercetările practice și teoretice: până în 1956 conduce, la City College din New York, Institutul tehnic al filmului, al cănui președinte onorific e azi, și realizează *Dadascope*, un *collage* cu materialul nefolosit din filmele sale precedente, legate asincronie de texte inedite ale unor poeți dadaști și citite de poeții înșiși: în sfârșit, un fel de „documentar istoric” despre bine cunoscuta școală artistică. Plecat de la *Rhythmus 21*, Richter se gândește azi la un *Rhythmus 1960*.

la avangardă la montaj  
Dziga Vertov și Kuleșov



## „Cine-ochiula 1

Avangarda literară și artistică (înțeleasă în cadrul ei general, cuprinzând adică diferitele curente: dadaism, suprarealism, abstracționism, vizualism etc.), preoum și un misticism special și o tot atât de specială aplicare a unor principii care pornesc de la Lessing și sunt legate de un atare misticism, influențează așadar – în Franța ca și în Germania din perioada „naissance du cinema” – filmele și „poeticele” unui Delluc, ale unui Richter, ale unei Germaine Dulac (la care-i putem adăuga pe Epstein, pe L'Herbier, pe Gance și pe mulți alții), precum și propunerile teoretice ale unor cercetători care, asemenea lui Ricciotto Canudo sau Moussinac, n-au regizat niciodată un film. Să vedem acum ce se întâmplă, în aceeași perioadă, în Rusia.

Amatorii de artă încep să se apropie și aici de cinema și îi scrutează mijloacele de expresie. În 1915, regizorul de teatru Meyerhold dovedește că întrevede, deși în mod sumar, bazele viitoarelor teorii ale montajului și susține că „în cinematograf nu trebuie să dezvălui ansamblul ci numai o parte din el și să scoți în evidență însemnătatea fragmentelor luate în parte” (Meyerhold însuși realizează în această perioadă un film experimental, *Portretul lui Dorian Gray*, după Oscar Wilde)<sup>27</sup>. Un an mai târziu, în 1916, apare un tratat în care se vorbește despre regie, despre acțiunii paralele, despre prim-plan, recomandându-se filmările oblice, de sus în jos; se admite că cinematograful are posibilități mai mari decât teatrul în privința folosirii luminilor: „Jocul luminii, petele de soare, filmările în contra-lumină (contre-jour), toate acestea sunt avantaje de care filmul actual nu-și dă seama, și din care

---

27 Cfr. VIRGILIO TOSI, Cinematograful rus înainte și după revoluție, în „Rassegna Sovietica”, Roma, a. VIII, n. 4, iulie—august 1957.

mâini îndemânatice pot scoate efecte uluitoare și neașteptate. Cinematograful are puterea de a secționa realitatea; în acest scop, o grijă specială pentru amănunte, precum și crearea și reprezentarea tuturor «detaliilor» acțiunii, sunt exigențe absolute. Spectatorul va trebui să simtă uneori punctul culminant al unei tragedii din bătaia unor degete nervoase” 1. Autorul tratatului nu dă încă dovadă de suficientă înțelegere a mijloacelor de expresie despre care vorbește; unele sfaturi cum ar fi cele referitoare la filmările de jos în sus sau de sus în jos sunt dictate de motive contingente, de imperfecțiunea opticei cinematografice; din cauza lipsei de peliculă brută, operatorii sunt nevoiți adeseori să folosească bucăți și negative de rebut.

1919 e un „an de neuitat” și pentru cinematografia sovietică, un an bogat în evenimente. Partidul comunist (b) consideră cinematograful drept un mijloc de autoinstruire și de autodezvoltare a muncitorilor și țăranilor; în programul aprobat de cel de-al VIII-lea Congres, cinematograful e citat printre mijloacele de educație alături de biblioteci, școli pentru adulți, case de cultură, Universități, cursuri libere. La începutul aceluiași an în Uniunea Sovietică rulează *Intoleranța*, iar Lenin apreciază filmul lui Griffith; așa se explică poate „legenda că el l-ar fi invitat pe regizorul american să preia conducerea cinematografiei sovietice”. În septembrie 1919 se inaugurează, la Moscova, Școala de stat de cinematografie - cea dintâi în lume, ulterior denumită Institutul superior de cinematografie al U.R.S.S. - iar în septembrie se deschide, la - Petrograd, Institutul superior de fotografie și tehnică cinematografică, actualmente Institutul de inginerie cinematografică din Leningrad. Tot în 1919 se redeschid discuțiile privitoare la montaj; în opusculul

*Kinematograf* (Vfko, Moskva) apar două prime eseuri despre esența filmului: *Sušcinost cinematografigeskovo iskusstra* (Substanța artei cinematografice) de S. Șerviński și *Duh kino* (Spiritul cinemtografului) de F. Șipuliński.

Între timp ia naștere „Proletoulul” (Cultura populară) și câțiva ani mai târziu se formează Frontul de stânga al artelor („Lef”). Primul și al doilea simbolism și școlile născute din el, adică „acmismul”.

CFR. N. LEBEDEV, *Ocerk istorii kino SSSR* (Schită de istorie a cinematografului din U.R.S.S.), Goskinoizdat, Moskva, 1947.

și „clarismul”, sunt depășite de futurism care în anii imediat următori Revoluției din Octombrie devine curentul literar oficial. Un futurism în care se reliefează, prin darurile sale deosebite, Maiakovski, futurism cu (totul diferit, sau analog numai în parte, cu al lui Marinetti, adică mu de elită, ci de masă, care ia drumul „imagismului” și al „constructivismului”, tinzând cu hotărâre să cucerească tehnica și să înlesnească triumful acesteia asupra naturii. Iar dacă „knagismul” duce la extrem umil din mijloacele de expresie ale futurismului – și anume imaginea, excepționala bogăție de imagini, *poezia* înțeleasă ca un catalog de imagini – el nu apare totdeauna lipsit de o căutare lăuntrică. Pe de altă parte, Maiakovski (și alții odată ou el) militează în grupul „Lef” pentru o artă nouă care nu înseamnă numai o problemă formală, ci e totodată mijloc de comunicare pe înțelesul tuturor. El trece dincolo de limitele unei răsturnări formale: „pericolul abstracției e evitat de poet – observă în genere critica – printr-un contact continuu cu realitatea, pe care el vrea s-o revoluționeze, luptând împotriva «paseismului» pentru a exalta posibilitățile viitoare cuprinse în viața cotidiană”.

Lupta dintre tradiționaliști și inovatori în domeniul

filmului e analogă, adeseori una și aceeași, strâns legată de cea susținută în celelalte ramuri ale culturii și artei. Tradiționaliștii lucrează cu vechile scheme de nenumărate ori verificate, și privesc cu un ochi critic „îndoielnicele experimente” ale inovatorilor. Din grupul inovatorilor fac parte Dziga Vertov, Lev Kuleșov, Eisenstein și Pudovkin, la Moscova; Kozînțev, Trauberg și Ermler, la Leningrad (la care se adaugă, după aceea, ucraineanul Dovjenko și moscovitul Iutkevici). Această primă generație de novatori, observă Lebedev, nu constituie o limitate bine definită și ou /atât mai puțin o școală având scopuri și puncte de vedere creatoare comune, o metodă luinică. Fiecare novator are o concepție creatoare proprie, diferită de a celorlalți, o metodă proprie, un stil individual. Dar toți caută să descopere legile cinematografului: formulează principii ale teoriei ante cinematografice și, înainte de asta, un alfabet, o gramatică, o sintaxă a noului limbaj, în căutarea de forme noi și pentru verificarea specificității filmului, novatorii urmează căi diferite și ajung la rezultate diferite. În primul rând, există novatori „extremiști” și novatori „moderați”. Printre cei dintâi figurează Dziga Vertov și Lev Kuleșov.

Născut în 1896, student la psihoneurologie, pasionat de manifestele futuriste și poet futurist el însuși, Dziga Vertov activează la revista „Lef” (mai târziu, „Novii Lef”) aparținând Frontului de stânga al artelor, strâns legat de futurism. El e influențat mai ales de Maiakovski și, prin anumite aspecte ale ei, această influență e hotărâtoare pentru activitatea sa în domeniul cinematografeiei, de care <sup>28</sup>se apropie la vârsta de douăzeci de ani. E mai întâi secretar al secției de actualități a Comisariatului poporului

---

28 Kind i kirtâ (Cinema și cinema), în „Kinofot”, n. 4, 1922.

pentru instrucțiune, la Moscova; apoi monteur în cadrul aceleiași secții.

Vorbind de avangarda franceză, am amintit mai sus că Maiakovski neagă valoarea cinematografului curent, înțeles ca simplu spectacol. „Pentru voi cinematograful e spectacol” – scrie poetul în 1922. Pentru mine e aproape o concepție despre lume. Cinematograful produce mișcare. Cinematograful întinerește literatura. Cinematograful demolează estetica. Cinematograful înseamnă îndrăzneală. Cinematograful e un atlet. Cinematograful e propagare de idei. Dar cinematograful e bolnav. Capitalismul i-a aruncat în ochi un pumn de aur. Antreprenori dibaci îl plimbă pe străzi, ținându-l de mână. Strâng bani, emoționând lumea cu meschine subiecte lacrimogene. Stării acesteia trebuie să i se pună capăt. Comunismul trebuie să smulgă cinematograful din mâinile speculanților. Futurismul trebuie să producă evaporarea apelor stătute; stagnarea și moralismul. Altfel vom avea un tip-cop de import american, sau numai «ochii ou stropșorul de lacrimă» ai feluriților Mosjukini. De cea dintâi din aceste două posibilități ne-am plictisit. De cea de a doua

— „Și mai mult” 1. În același timp, cei mai radicali exponenți de la „Lef” sprijină „literatura faptelor”, consideră că vechile forme literare pe cale de epuizare, trebuie să cedeze looul eseului gazetăresc, jurnalelor, notelor de călătorie, memoriilor; ei estetizează și fetișizează faptul, opunându-l generalizării artistice, pe care o identifică cu „născocirile” menite să răstălmăcească viața. Montând actualități și documentare, Dziga Vertov nu se limitează, totuși, la executarea unei munci obișnuite în anii aceia, adică la lipirea mecanică a diferitelor bucăți de peliculă și la adăugarea titlurilor în relief.

Influența grupului „Lef” de care aparține, precum și

aceea a lui Maiakovski, trec bineînțeles de aceste aspecte, cuprinzând nu numai rebeliunea față de formele obișnuite și de obișnuita concepție a cuvântului (a cadrelor), ci și tendința, foarte vie la marele poet, de a crea un limbaj special prin folosirea arbitrară a părților vorbirii (și prin urmare ale filmului). Trebuie să ținem seama că atât Dziga Vertov, cât și Maiakovski, aparțin perioadei în care principiul montajului, deși fără a fi înțeles încă în adevărata sa natură de specific filmic, e mai mult sau mai puțin conștient aplicat în toate artele înrudite cu literatura: în teatru, de exemplu, și în fotomontaj, în afară de cinematograf. Dziga Vertov taie pozitivul în bucăți de o anumită lungime, lipește fragmente turnate independent unul de celălalt, în locuri și timpuri diferite, caută un ritm și o legătură tematică, deduce că prin mijlocirea montajului se poate crea, cu filmări documentare, un timp nou – convențional – precum și un nou spațiu, ireal și el. Pretinde de la operator, sau organizează el însuși filmări în care evenimentul e descompus, turnat din diferite unghiuri de vedere, în diferite planuri, contracâmpuri, accelerate sau încetinite; introduce în filmul de actualități prim-planul, angulația, montajul rapid, construcția ritmică a secvențelor.

Însușindu-și exemplul „palmei” date gustului curent în literatură și în poezie, Dziga Vertov vrea să dea o „palmă” filmului curent și își fixează teoriile în articole-manifest: „Obiectivul e precis, infailibil – afirmă el – și trebuie așezat în centrul evenimentelor, al faptelor reale filmate în afara platourilor, fără interpretare actoricească, fără decoruri, subiecte și scenarii. Eu sunt ochiul cinematografic. Eu creez un om mai, i perfect decât Adam, eu creez mii de oameni după diferite scheme și planuri preventive. Eu sunt cine-ochiul. De la unul iau mâinile,



cele mai puternice și mai îndemânatice; de la altul iau picioarele, cele mai frumoase și mai bine proporționate, de la al treilea iau capul, cel mai frumos și mai expresiv, și cu ajutorul montajului creez un om nou, perfect”.

Și mai departe: „Eu sunt ochiul cinematografic. Eu sunt ochiul mecanic. Eu sunt mașina care vă arată lumea așa cum numai eu o pot vedea. De azi înainte mă eliberez pentru totdeauna de imobilitatea umană. Sunt mereu în mișcare. Mă apropii sau mă îndepărtez de obiecte, mă strecoar pe 9 ub ele, mă cațăr pe ele, mă mișc lângă botul unui cal, pătrund în fugă în mijlocul mulțimii, alerg înaintea unor soldați care aleargă, mă răstorn pe spate, urc odată cu aeroplanul, cad și mă ridic în zbor împreună cu corpuri care cad și se ridică în zbor”. De la aceste imperative la altele nu e decât un pas: „De azi înainte, cinematograful nu mai are nevoie de drame psihologice sau polițiste și nici de decoruri de teatru. De azi înainte nu se mai filmează Dostoievski și nici Nat Pinkerton. Totul este cuprins în noul concept al cronicii cinematografice. În împrejurările vieții intră cu hotărâre: 1. Ochiul cinematografic, care contestă ochiului omenesc conceptul viu al lumii și care își propune propriul său „vedo”<sup>29</sup>; 2. Monteurul cinematografic, care organizează cel dintâi momentele izolate ale vieții astfel văzute”. Drama

---

29 Calchiere după simbolul „credo”, crez, în sens de „crez al văzului” (n. tr.).

J DZIGA VERTOV, Kinoki. Perevorot, (Cine-ochiul. O revoluție), în „Lcf”, n. 3, 1923. Manifestul lui Dziga Vertov e reprodus, în traducere franceză, în „Critique Cinematographique” (Paris, 15 aprilie 1937) și în Antologie du cinema (Antologia cinematografului) de MARCEL LAPIERRE (La Nouvelle Edition, Paris 1946) ; lucrarea e amplu citată în istoria cinematografului sovietic a lui Lebedev, ca și de criticul olandez TH. B. F. HOYER, în cartea sa Russische Filmkunst, Arta filmului rus (W. L. en J. Brusse, Rotterdam 1932).

cinematografică e opiul poporului, declară grupul lui Dziga Vertov. „Drama cinematografică și religia sunt arme mortale în mâinile capitaliștilor. Scenariul e un basm născocit de literatură pe seama noastră. Jos cu basmul-scenariu! Trăiască viața așa cum e ea! «Kino-glaz»-ul este «Kino-Pra vda», «Cine-adevăru»”.

Cu programul „Kino-glaz”-ului (cine-ochiul), redactat sub formă de manifeste futuriste 2, intrăm așadar într-o fază de misticism, care, deși deosebindu-se datorită unui mare număr de motive și de finalități, e analog cu cel francez. Acceptând percepția vizuală a lumii, pe de o parte, și introducând pe de altă parte montajul cinematografic, „cine-ochiul” pătrunde cu hotărâre – după Vertov – în complexitatea vieții; cât despre montaj, el ar organiza, pentru prima oară, „construcția vieții înseși”. În realitate, considerat în chip atât de fetișist, mai perfect decât ochiul uman, și având un suflet și un simț special al lumii, aparatul cinematografic dobândește un caracter supraomnesc. Intrăm în plin miracol al „camerei”. Operatorii (Kaufman, Kopalin, Beliakov și alții din grupul Dziga Vertov) devin astfel simpli „cine-ochi”; iar cinematograful doar un mijloc pentru a obține un reportaj, un anumit documentar-actualitate. În ultimă instanță, sarcina regizorului se reduce la a ordona ceea ce a ales „camera”: metrajul unei scene sau al unei secvențe e determinat deci mecanic de lungimea totală a filmului; iar montajul rezultat e mai mult „arbitrar” decât, așa cum ar vrea Dziga Vertov, „științific”; documentarul – mai mult naturalist-simbolic decât realist

De altfel, toate acestea sunt demonstrate de activitatea practică a regizorului. Și nu atât în cele douăzeci și trei de numere ale revistei „Kino-Pravda”, apărute lunar din 1923 până în 1925 – în opoziție cu

„săptămânile cinematografice” ale timpului – cât, de exemplu, în *Ciolovek's kinoapparatom* (traducere literală: Omul cu aparatul de filmat, 1928 – 29), care este tocmai „un fel de realizare cinematografică a teoriilor sale, un imn închinat operatorului de documentare și atotputerniciei aparatului de filmat” (Lebedev). Operă strict experimentală, așadar, ea denunță toate limitele principiilor pe care e bazată. Lipsa totală a inserturilor, succesiunea de fragmente foarte scurte, folosirea formalistă a altor elemente, nu duc și nici nu pot să ducă la acea „cine-limbă pură” despre care vorbește și spre care tinde Dziga Vertov („Spectatorul nu va trebui să mai traducă filmul în limba cuvintelor”). În filmul acesta, ca și în alte filme de Dziga Vertov, nu întâlnim nici documente verbale, dar nici „cine-documente”. Imaginea înlocuiește „cuvântul autoritar”; vălmășea

— Glauco Viazzi scrie: „Fie că Vertov a folosit sau nu veritabilele sale tabele, graficele pe baza cărora urma să se construiască filmul, fie că, după cum relatează Margadonna, se conforma criteriului după care «faptele sunt măsura lor însăși, succesiunea stă în logica însăși a evenimentelor», e evident că, așa cum zice Eisenstein, în filmele lui Vertov găsim un «montaj metric», poetica lui fiind foarte apropiată de cea constructivistă. Dacă ruptura lui Vertov cu trecutul intră în cadrul general al avangărzii, al „anti-tradiției” futuriste, metoda lui de filmare și de montare sau, mai precis, cum spune el, de „construcție a vieții”, este foarte apropiată, *mutatis mutandis*, de metoda constructiviștilor care, în artele plastice de exemplu, refuzau criteriile uzuale ale unei modelări, figurativă sau nu, a materialelor tradiționale – marmură, thips – pentru a recurge la materiale luate din realitate, bucăți de lemn, sticlă, metale, și pentru a «monta» cu ajutorul lor

«construcții» tridimensionale, după cum în scenografia teatrală refuză adoptarea culiselor, a fundăturilor, a recuzitei, în favoarea «construcției», cu elemente scenografice tridimensionale». În încrederea pe care Vertov o manifestă în posibilitățile de captare ale aparatului de filmat, în ceea ce s-a spus că e încrederea lui în «miracolismul cinochiului», descoperim - adaugă Viazzi - „un echivalent al romantismului mecanicist al arhitecților constructiviști din grupul Asnova, al «fetișismului tehnicist» caracteristic grupului Sass, după cum convingerea sa de a se afla pe poziții realiste poate fi comparată cu o convingere asemănătoare de care au dat dovadă constructiviștii Pevsner și Gabo când au lansat, în 1920.

Manifestul realist” (GLAUCO VIAZZI Dziga Vertov la tendenza documentaristica, Dziga

Vertov și tendința documentaristă, în „Ferrania”, Milano, anul XI, n. 8, august 1957.

BIBLIOTECA MUNIALĂ MIHAIL SADOVEANU București gul de imagini vizuale - limhaj cinematografic sută la sută - se traduce pe de altă parte într-o senzație fizică de amețală (cine-ochi vrea să însemne, așa cum am văzut, și ochi. rapid), într-un cinematograf simbolioo-abstract, care își pierde astfel principalele calități ale documentarului: claritatea și veridicitatea.

Experimentalismul devine scop în sine. Nu „ochi în flagrant delict” (cum se intitulează un ciclu din filmele sale), ci în flagrant delict e surprins însuși experimentalismul: dus la exces, el coincide cu „boala infantilă a stângismului”. „Tragedia” lui Dziga Vertov, ca de altfel și aceea a grupului căruia îi aparține, constă în încercarea ratată care a stat la baza mișcării înseși: împăcarea și chiar alianța dintre formalistii de stânga și

proletari; „Lef” se transformă în „Ref”, adică în Front revoluționar, și Maiakovski trece la „Rapp” (Grupul scriitorilor proletari) J.

„Regizorul inginer”.

În anii aceia își face apariția un alt susținător și teoretician al cinematografului cinematografic, un alt „revoluționar formal”; e vorba de pictorul Lev Vladimirovici Kuleșov care, intrat la numai șaptesprezece ani în cinematografie ca scenograf și asistent de regie 2 va fi socotit mai târziu drept pionierul regiei sovietice de film.

„Nu aveam o cinematografie; acum o avem. Crearea cinematografilei a fost opera lui Kuleșov; problemele formale erau inevitabile, el și-a asumat sarcina să le rezolve... Kuleșov e cel dintâi cineast care a vorbit de alfabet, organizând un material nearticulat, ocupându-se de silabe și de cuvinte. Noi facem film. Kuleșov, însă a făcut cinematograful”. Așa citim în prefața la *Iskustro kino* (Arta cinematografului), apărută la Moscova în 1929, dar care cuprinde eseurile lui Kuleșov publicate în diferite reviste încă de prin 1917. Prefața cărții e semnată de foști elevi ai lui Kuleșov, printre care Pudovkin. Entuziasmul lor e fără îndoială excesiv, dar de înțeles:! fiindcă într-adevăr maestrul e pionierul tehnicii și practicii cinematok grafice în U.R.S.S.: contribuția sa, ca și influența pe care a avut-o

mai ales asupra lui Pudovkin, - sunt ample și hotărâtoare.

În ce mod abordează Kuleșov problemele formale, inevitabile pentru anii aceia? Cum vorbește el despre noul alfabet, cum tratează silabele și cuvintele? Kuleșov se deosebește în primul rând de Dziga Vertov prin faptul că nu neagă filmul cu subiect, pe care îl socotește, dimpotrivă, mai bogat în posibilități de expresie. Atât pe plan teoretic, cât și pe plan practic, folosește drept izvor

filmele americane. O dată cu filmul *Intoleranța* al lui Griffith sunt proiectate în Rusia din anii aceia filme cu Mary Pickford, Douglas Fairbanks, William Hart, Lilian Gish, filme polițiste și „westerns”. Filmele sovietice, amintește Lebedev, „trebuiau să suporte concurența celor mai bune filme străine; comparate cu acestea din urmă, cele dintâi printr-o cineaști. Își creează faima de «novator», deși într-un sens limitat și convențional, deoarece inovează pe un plan pur tehnico-formal”. (Lebedev)... Bauer – adaugă A. Vosnesentki – a fost cel dintâi artist care s-a dedicat cinematografului într-o epocă în care în cadrul lui activau doar meșteșugari abili. El a pus la dispoziția ecranului bunul său gust, imaginația sa vie, cultura sa teatrală, ceea ce s-a dovedit a fi suficient pentru a-și câștiga renumele de mare regizor în imperiul cinematografului rus lipsit de o cultură deosebită”. Meritul fundamental al lui Bauer, încheie Lebedev, constă în faptul că, primul între toți regizorii ruși, el a luat în considerare partea figurativă a filmului: forma decorativă, compoziția cadrului, desenul și ritmul mișcărilor actorului. Bauer a fost inițiatorul mișcării picturale în cinematografia rusă, iar filmele sale erau veritabile «picturi» vii pe ecran”, (op. cit.).

Raporturile dintre Bauer și Kuleșov sunt evidente; amândoi pictori, au un vădit simț al materialului plastic în cinematograf; multe din limitele lui Bauer au rămas și limite pentru Kuleșov. În orice caz, Kuleșov nu e decadent ca Bauer și contribuția sa e mai însemnată.

11 – 860

păreau, atât din punct de vedere tehnic, cât și din punct de vedere formal, insuficient de expresive. Până și un gen atât de elementar ca filmul polițist american era superior filmelor noastre prin construcția subiectului, prin

dinamismul acțiunii, prin eficacitatea interpretării și prin măiestria montajului”. Kuleșov e entuziasmat de genul de aventuri al cinematografului american, de excelența interpretare a actorilor, de modalitățile de montaj ale celor mai buni regizori. Ideea mișcării, înțeleasă chiar și în forma ei mai mult exterioară decât interioară, e unul din motivele care îl fac să reacționeze împotriva schemelor teatrale și-i permit să-și formuleze propria sa „idee cinematografică”.

Prin structura sa artistică, afirmă Kuleșov, cinematograful nu poate avea nimic comun cu scena; un avantaj al „creației cu luminile” devine un dezavantaj în teatru și invers. Nici (un regizor, sau scenograf, sau autor de subiecte cinematografice nu trebuie să aibă legături cu rampa. Arta contemporană, în formele în care există astăzi, trebuie fie să dispară, fie să ia forme noi. Toată energia, toate mijloacele, întreaga cunoaștere a legilor timpului și spațiului, destinate să fie aplicate în artă, trebuie să fie îndreptate spre calea care e mai organic legată de viața timpului nostru. Această cale e cinematograful: un cinematograf 9 trăin de o psihologie superficială, care nu se mulțumește să înregistreze o acțiune teatrală, ci se plasează rațional în timp și în spațiu, care înregistrează un material uman și natural organizat, care călăuzește atenția spectatorului de-a lungul proiecției.

Ideea cinematografului e o idee cinematografică, iar modul său specific — cel care servește să călăuzească tocmai ochiul spectatorului

— Permite, într-un film, succesiunea ritmică a cadrelor imobile luate în parte sau a unor scurte piese în mișcare, cu alte cuvinte montajul, în cinematograf, montajul e egal cu compoziția culorilor în pictură, sau cu

succesiunea armonioasă a sunetelor în muzică. Ceea ce contează nu e atât conținutul diferitelor părți de peliculă, cât modul în care sunt legate acestea; nu atât ceea ce s-a filmat, ci felul în care o parte vine la rând după alta în film, felul în care sunt construite aceste părți. Esența cinematografului constă în compoziție, în succesiunea diferitelor cadre. Stabilind că principiul organic al cinematografului trebuie căutat dincolo de limitele cadrelor luate izolat, adică în succesiunea lor, se naște la Kuleșov principiul unei construcții filmice, al unei narațiuni cinematografice alcătuite dintr-un mare număr de piese scurte (cinematograf cinematografic, opus teatrului). Iar dacă un film se construiește prin montarea unor piese scurte, acestea, pentru a putea fi „citite” și înțelese cu repeziciune și ușurință, apariția fiecăreia pe ecran, fiind de scurtă durată, trebuie să aibă un conținut și o construcție rațională, o expresivitate maximă și în același timp esențialitate și simplitate. „Cadrul trebuie să acționeze – subliniază Kuleșov – ca un semn, ca o literă a alfabetului care să fie citită imediat, pentru ca spectatorul să fie imediat conștient în mod exhaustiv de tot ce se spune în acel cadru”. În consecință, nu e nevoie de actori (și cu atât mai puțin de actori de teatru), ci de „tipuri”, de „modele”, de oameni care să prezinte prin ei înșiși un oarecare interes în elaborarea cinematografică, cu un caracter determinat și foarte vizibil: „munca «tipurilor» în cinematograf trebuie organizată în așa fel, încât ea să reprezinte o sumă de mișcări organizate, reducându-se transformările la minimum”.

Munca „modelului” nu e altceva, pentru Kuleșov, decât o înlănțuire de procese de lucru, acțiunea regizorului asupra unui material brut. „Întreaga acțiune cinematografică – încheie el – e o serie de procese de



lucru. Tot secretul scenariului stă în faptul că autorul preordonează o serie de procese de lucru". A organiza, organiza: pentru Kulešov, regizorul e un inginer, un tehnician constructor, un organizator, asemenea inginerului sau tehnicianului oricărei fabrici, al oricărui atelier: „producția unui film nu diferă de construcția unei mașini”. În sfârșit, cinematograful are nevoie de o organizare industrială care să poată garanta o „marfă bună”. Iar pentru Kulešov, modelele exemplare sunt organizarea și produsele cinematografului american. De aici, și în raport cu mediocritatea producției mise prerevoluționare, izvorăsc entuziasmul său pentru una și pentru celelalte, precum și convingerea că succesul filmelor de aventuri ale unui Fairbanks se datorează faptului că sunt cinematografice sută la sută, adică montate din numeroase piese scurte și simple, legate într-un anumit fel ritmic.

Manifestul lui Kulešov se deosebește de manifestul lui Dziga Vertov. Vertov îndeamnă pe cinești să se țină departe de vechile filme romanțate: „nu vă apropiați de ele, nu le atingeți cu ochii: e primejdios pentru viața voastră. Noi afirmăm viitorul artei cinematografice negându-i prezentul”. Kulešov care, așa cum am văzut, recunoaște cinematografului narativ o legitimitate mai mare decât documentarului și actualităților, replică: „Jos drama psihologică rusească”, și „acceptați filmele polițiste americane și trucurile lor. Cereți un film turnat după un scenariu organic, cu obiecte organic construite în spațiu și timp și cu acțiunile indispensabilelor «modele»”. Iar *Neobiceainnie prikliucenia Mistera Westa v strane bolșevikov* (traducere literală: Extraordinairele aventuri ale lui Mr. West în țara bolșevicilor, 1924), în care Kulešov își aplică teoriile, e o dramă de aventuri construită în spiritul

și ou tehnica filmelor polițiste americane, adică abundență de piese scurte, mișcare și ritm exterior, observare preventivă a scenariului. „Acceptați filmele polițiste americane”: *Mister West* pentru prima oară în cinematografia sovietică, oferă, măsurată cu exactitate, planificată anticipat și executată cu precizie, o muncă de regie de adevărat profesionist. Se poate spune că acest film încheie procesul de transformare a cinematografului rus dintr-un surogat al teatrului în artă autonomă, cu mijloace de expresie specifice”. (Lebedev). Și filmul precedent, *Na krasnom fronte* (Pe frontul roșu, 1920) e un film polițist, chiar și în finalitatea sa propagandistică; în parte cu subiect, în parte documentar, filmul e construit după tiparul melodramei de aventuri americane. Iar când – o dată realizat *Po zaconu* (Conform cu legea, 1926), după Jack London – Kuleșov încearcă să renunțe la „materialul convențional sovietic”, filmele sale sunt mediocre, lipsite de interes: „deși se adresează tematicii sovietice, Kuleșov nu atinge rezultatele la care ne așteptam de la el, fiindcă nu cunoștea viața pe care încerca s-o prezinte pe ecran, și o falsifica” (Lebedev) <sup>30</sup>. Prin urmare, dacă Lev Kuleșov e

---

30 Conform cu legea e poate opera cea mai bună a lui Kuleșov. În ciuda greșelilor sale, anumite scene din acest film (cunoscut în Franța sub titlul de *Dura lex*) și altele din *Luci smerti* (Raza morții, 1925) cu un scenariu de Pudovkin, „sînt importante pentru dezvoltarea cinematografului rus, așa cum unele secvențe ale lui Griffith și Ince sînt pentru cel american” (BAR- DÎLCHE și BRASILLACH, op. cit.). Analogă e și aprecierea lui Moussinac, de la care s-au anspirat Bardiche și Brasillach : „Kuleșov a căutat să descopere sensul adevărat al cinematografului, dar n-a reușit niciodată și dovada e *Dura lex*. Dar scena morții și sfîrșitul filmului trebuie socotite, în cinematografia sovietică, exact la fel cum sînt apreciate anumite pasaje -ale lui Ince în istoria cinematografului american.\* {Le cinema sovietique, Librairie Gallimard, Paris, 1928). Trebuie să amintim în această privință că Ince se apropie de film ca tehnician al montajului. Capodopera lui Kuleșov

primul care susține, în cinematografia rusă și după aceea în cea sovietică, „necesitatea unei atitudini științifice și conștiente față de cinematograf înțeles ca operă de artă autonomă, precum și necesitatea unui studiu teoretic și experimental al legilor sale, inițiat de el însuși”, apar cu evidență și limitele sale. Identificând producția filmelor cu cea a mașinilor, atenția sa e îndreptată mai ales spre problemele tehnice, formale, organizatorice. În imitarea conică a modelelor americane, în entuziasmul său pentru modurile de expresie exterioare în dauna motivelor interioare ale acțiunii, el confundă tehnicismul cu arta. Studiul „ingineresc” și verificarea experimentală legată de acesta, îl conduc pe Kuleșov la concepția unui montaj „științific” (care nu mai e „arbitrar” ca la Dziga Vertov) și capabil să descopere și să fixeze mai bine decât la Vertov un nou spațiu și un nou timp, care însă rămân în cele din urmă nesatisfăcătoare, cum va sublinia mai târziu Eisenstein. Insatisfacția pornește tocmai de la principiul construcției raționale a secvențelor fărâmițate într-un mare număr de piese scurte, potrivit cu legile posibilităților perceptive ale spectatorului. Și în acest caz, deci, montajul bucăților izolate, al scenelor și al secvențelor e determinat mecanic – în munca unui „regizor inginer” – de lungimea totală a operei. „În majoritatea

---

este, după Edgardo Macorini, Veliki uteșitel (trad. literală : Marele duhovnic, 1933) : „Subiectul se bazează pe evenimente extrase din biografia scriitorului american O. Henry și din câteva motive ale povestirilor sale. Opera vrea să exprime sterilitatea duioasei, mîngîietoarei minciuni a artei, care se pricepe doar să sporească suferințele oamenilor oprimați și umiliți. Stilistic, filmul vrea să scoată în relief importanța imaginii care trebuie să-și păstreze funcția sa fundamentală în cinematograf și atunci cînd sunetul și cuvîntul sînt amplu și variat exploatate\* (în „Bianco e Nero”, Roma, serie nouă, a. I, n. 1, octombrie 1947).

cazurilor, filmele produse nu corespund nici din punct de vedere ideologic și nici din punct de vedere artistic noilor exigențe”, declară mai târziu însuși Kuleșov și odată cu el Lebedev și Eisenstein. „Ecranele sunt pline de filmele burgheze ale Occidentului. A venit momentul să punem problema unei cinematografii cu adevărat revoluționare și să găsim mijloacele pentru a o dezvolta”. Kuleșov recunoaște că nu e decât un „revoluționar formal”. Ca și constructiviștii – observă Lebedev – „el nu vede diferențe între producția ideologică și cea materială”.<sup>31</sup>

\*

Sistematizatorii

Balans și Pudovkin Eisenstein și Arnheim

---

31 Kuleșov și-a corectat ulterior câteva din principiile sale : a respins, ca și Pudovkin, conceptul actorului ca materie inertă în mâinile regizorului („tipul”) și caracterul prea tehnicist al montajului. A păstrat totuși preocupări, ca să spunem așa, gramaticale. Tratatul său dobindesc un ton didactic și nu constituie în fond decât culegeri ale lecțiilor ținute la Institutul de cinematografie din Moscova. În Osnovi kinorejisurî (Principiile regiei cinematografice, Gos- kinoizdat, Moskva 1941) acest caracter se accentuează ; găsim în această carte o înălțuire de „memento”-uri, adresate diferiților creatori de film, foarte actuale pînă azi : necesitatea, de exemplu, a unei intime fuziuni în munca diferiților colaboratori, colaborare care trebuie să înceapă de la masă : „Munca la masă a regizorului cu colaboratorii săi e necesară pentru a preciza supraproblema filmului și supraproblemele personajelor ; la masă se formează comunitatea artistică a viitorului film, apar punctele de vedere comune, se elaborează un plan de acțiune, se studiază amănuntele scenariului\*.

Trebuie să amintim încă două eseuri teoretice ale lui Kuleșov : Praklica kinorejisurî (Practica regiei cinematografice, Moscova, 1935), Repetiționîi metod v kinâ (Metoda repetițiilor în cinematografie, Moscova, 1935).

Perioada 1921 - 25 este îndeosebi folosită de regizorii sovietici - și nu numai de cei sovietici - pentru elaborarea unor metode de lucru și pentru experimentarea

unor principii și teorii. În 1925 cinematograful mut și-a câștigat deja conștiința de sine, conștiința mijloacelor și posibilităților sale de expresie. S-au afirmat personalități ca Charles Spencer Chaplin: *A Dog's Life* (Viață de câine) din 1918, *The Kid* (Piciul) din 1921, *The Pilgrim* (Pelegrinul) și *A Woman of Paris* (O femeie din Paris), din 1923. Odată cu Chaplin, alți regizori creatori intraseră, tot înainte de 1925, în faza rodnică a activității lor: printre aceștia, Brich von Stroheim cu *Foolish Wives* (Femei nebune, 1921) și *Greed* (Rapacitate, 1923), Friedrich W. Murnau cu *Nosferatu* (1921), Robert Wiene cu *Das Kabinett des Dr. Caligari* (Cabinetul doctorului Caligari, 1919) și *Genuine* (1923), Fritz Lang cu *Doktor Mabuse, der Spieler* (Doctor Mabuse, jucătorul, 1922), Paul Wegener cu *Der Student von Prag* (Studentul din Praga, 1912), Karl Grune cu *Die Strasse* (Șoseaua, 1923), Victor Sjöström cu *Berg Ejvind och Haus hustru* (Proscrișii, 1917) și Mauritz Stiller cu *Gösta Berlings Saga* (Legenda lui Gösta Berling, 1923). În această perioadă au luat naștere și cele dintâi „școli”, școala germană și școala Kammerspiel-ului (Lupu Pick), avangarda, și Clair din *Entr-acte* (1924). În plus, anul 1925 e uniul din cei mai importanți din istoria cinematografului: Murnau realizează *Der letzte Mann* (Ultimul bărbat) și *Tartuffe*, Pabst – *Die freudlose Gasse* (Strada fără bucurie), Clair – *Le voyage imaginaire* (Călătoria imaginară), Renoir – *La fille de Veau* (Fiica apelor). Dar 1925 e mai ales anul filmelor *Varie te de Dupont*, *The Gold Rush* (Goana după aur) al lui Chaplin și *Bronenoseț Potiomkin* (Crucișătorul Potiomkin). Și tocmai în această perioadă apar și cei dintâi adevărați teoreticieni ai cinematografului.

În Franța – un număr din „Cahiers du mois” dedicat cinematografului chiar în 1925, e un document foarte

limpede și foarte interesant în acest sens – muza tuturor e entuziasmul; toți dau frâu liber – cum observa Gerbi – unei admirații fără rezerve; „e ceva copilăresc în bucuria de a admira, în această naivă exultare în fața «noii» arte”: cinematograful se aseamănă într-un fel cu un nou simț (Jean Tedesco); e mașina de tipii rit viața (L'Herbier); e mobilizarea absurdului (Gus Bofa). Dar citind aceste și alte definiții, comentează Gerbi, s-ar zice că e mobilizare a absurdului e mai degrabă critica cinematografică. Germaine Dulac găsește în cinema nici mai mult nici mai puțin decât arta ideii vizuale, artă ce-și are rădăcinile în natură, în realitate și în imponderabil; André Beucler, care reușește să citească *Essai sur les données immédiates de la conscience* (Eseu asupra datelor imediate ale conștiinței) în întinericul sălilor de proiecție, descoperă că filmul perfect va fi poemul prin excelență, pentru că se va situa în „durata pură”. Entuziast, „dar din motive filosofice diametral opuse”, e și Jacques-Catelain care adoră cinematograful deoarece în acesta totul variază la infinit „în timp și în spațiu”. Mai puțin preocupați de probleme gnoseologice, De Baroncelli și L'Herbier vibrează de o duioasă emoție, recunoscând în cinematograful un instrument formidabil în mâna democrațiilor „prochaines”, adevăratul esperanto destinat, prin voia providenței, să grăbească venirea unei lumi mai bune. Și toți sau aproape toți, cu teoriile lui Valery în memorie, pornesc – a/. i cum s-a văzut – în căutarea unui cinematograful „pur”, „absolut”.

Suntem în plin misticism. Modul în care ia naștere această formă particulară a misticismului intelectualilor francezi, e limpede

— Comentează tot Gerbi. În focul analizei pentru a descoperi acel „quid” specific al cinematografului, ei află că acest „quid” e inefabil, sublim, indescriptibil, cum e și

Dumnezeu. Atunci începe oscilarea între un delir de cerebralism (a se vedea acei regizori care, în legătură cu filmul, fac dizertații despre realități epifenomenologice, despre neliniște autoscopică, suprarealitate, animism, intuiție bergsoniană, ipostaza adevărului și hipotipoza inconștientului) și un delir de misticism, drag tuturor celor, și nu sunt puțini la număr „care atribuie ochiului obiectivului facultatea divină și transcendentă de a vedea lucruri și lumi invizibile pentru noi.

Firește, cine se situează pe înălțimi atât de sublime nu poate discuta despre latura estetică a problemei; cinematograful e mare și minunat, și basta; cinematograful e în orice oază foarte mare și foarte minunat; cinematograful are virtuți tainice „ab aeterno, nune et semper”. Jean-Francis Laglenne are curajul de a merge până la capăt și de a spune răspicat: „Filmul cel mai prost rămâne, în ciuda tuturor, film, adică ceva emoționant și indefinibil”. E ca și cum ai auzi un catolic – observă Gerbi – vorbind despre liturghie sau despre împărtășanie care, chiar dacă sunt efectuate de un preot nedemn, rămân totuși liturghie și împărtășanie, adică ceva emoționant și indefinibil. „În fața unor asemenea acte de credință și de devoțiune, noi, necredincioși, curioși și binevoitori, nu mai avem altceva de făcut decât să ne îndepărtăm în vârful picioarelor, reținându-ne răsufarea până la ieșirea din templu. Dar chiar și acolo\* în prag, îi vom găsi pe Cocteau și pe Delteil; îl vom auzi pe primul murmurând vrăjit că filmul cutare e o „capodoperă absolută”, în timp ce al doilea psalmodiază fără ironie: „Le cinéma est mon pere, je lui dois la vie et je Faime. Le cinéma est la pilule Pink de la littérature; il lui donne sang et pourpre”. (Cinematograful e părintele meu, îi datorez viața și-i iubesc. Cinematograful e pilula Pink a literaturii; îi dă sânge și purpură).



Toți acești autori proclamă: cinematograful n-are nimic de cerut altor arte; e mai bogat decât oricare dintre ele, iar la întrebarea: „Ce anume e cinematograful?”, se răspunde aproape invariabil cu un entuziasm neschimbat: „Cinematograful e o artă”. Cine afirmă acest lucru e pierdut. Pentru că o artă presupune *alte* arte, și atunci trebuie văzut care e deosebirea între cinematograful și aceste arte, prin urmare *cum* și *dacă* se pot deosebi artele între ele. Pentru a ieși din labirintul încurcat în care s-au rătăcit, conchide Gerbi, nu-i destul nici să îngenunche cu rugăminți și lingușiri în fața discului de sticlă al aparatului fotografic, nici să faci eforturi misticizante de a uita materialitatea momentului filmării; pentru așa ceva nu ajunge nici interpretarea mecanică, nici teologia<sup>32</sup>.

Vasăzică și în U.R.S.S. domnește mistica, deși e diferită de cea franceză: Dziga Vertov proclamă „miracolismul aparatului” și afirmă că „cine-ochiul”, pe lângă că e „cine-adevăr”, dispune de o putere supraomenească, tot ce nu e luat drept cinema pur e pentru el „diabolic sau de proveniență diabolică, își are originea în literatură și în teatru, și, nefiind de aceeași esență ou cinematograful, trebuie alungat: literatura (prin urmare și scenariul) ca și teatrul (interpretarea actorilor) se interpun între viață și «cameră», strică lumea”. (Totuși, deși repudiază literatura, Dziga Vertov pleacă tocmai de la literatură, de la anumite mișcări și curente ale ei). Dar încă de prin 1924, ou un an înainte de la *naissance du cinema* a lui Moussinac, și cu doi ani înainte de mobilizarea esteticii crociene efectuată de Antonello Gerbi pentru a opune „criterii mai subtile” și „canoane mai riguroase” „raționamentelor” din „Cahiers du mois”, maghiarul Balázs

---

32 ANTONELLO GERBI, Teorie del cinema, Teoriile cinematografului, în „11 Convengo”, Milano, a. III, n. 10, 25 octombrie 1926.

Bela scrie o carte fundamentală: *Der sichtbare Mensch, oder die Kultur des Films*, Omul vizibil sau cultura filmului (Deutsch-osterreichischer Verlag, Wien), după care urmează, doi ani mai târziu, cărticica „de aur” a lui Vsevolod Pudovkin. În aceste lucrări, speculația teoretică dobândește o adevărată valoare proprie, materia e studiată sistematic, iar prim-planul și montajul sunt considerate drept „specifice filmice”, adică două fundamentale principii estetice pe care se sprijină cinematograful ca artă. Exemple de prim-planuri și de montaj putuseră fi întâlnite în *The Birth of a Nation* (Nașterea unei națiuni) și în *Intoleranța* (1916), dar nu numai în aceste două opere. Cu toate că invenția prim-planului i se atribuie, îndeobște, lui David Wark Griffith, unii îi contestă o asemenea prioritate.<sup>33</sup> Același lucru se constată și în ceea ce privește montajul, înțeles totuși, în vremea aceea, drept nararea mai multor povestiri paralele între ele și subordonate reciproc... Că lui Griffith „trebuie să i se atribuie definitiv această descoperire (adică prim-planul)” – relevă Francesco Pasinetti – și nu altora, așa cum vor unii, ar putea, la rigoare să nu ne intereseze. Trebuie să ținem

1935) serie: „... prim-planuri se găsesc deseori în filme italiene anterioare lui Griffith... ajunge să cităm

---

33 De obicei teoreticienii străini atribuie inventarea prim-planului lui Griffith. A se vedea Balázs și Pudovkin, Arnheim și Spottiswoode. Bazându-se pe afirmațiile lor, au făcut și alții aceeași greșală : ETTORE M. MARGADONNA (Cinema ieri e oggi cit. și ALBERTO CON- SIGLIO (Cinema arte e linguaggio, Cinematograful, artă și limbaj, Hoepli, Milano 1935). EUGENIO FERDINANDO PALMIERI (Vecchio cinema italiano cit.) și A. (Vita laboriosa di ••iovanni Pastrone, In „Film”, Roma, nn. din 4, 11, 19 și 25 febr. 1943 și din 4, 7 martie din același an) îi atribuie regizorului Cabiriei, Piero Fose o (adică Giovanni Pastrone) invenția prim- planului. UMBERTO BARBARO, într-o notă la Film e fo?iofilm (Le Edizioni d'Italia, Roma

splendidul exemplu oferit de Malombra (1913). Și contele Negrone a folosit adesea prim-plan, atât pentru figuri, cât și pentru unele obiecte, fiind atacat de presa cinematografică de atunci pentru «penele care apar bârne» și pentru «călimările care par puțuri»... de fapt încă în primele mici filme produse de Cines – și să nu uităm că Cines a fost fondată la Roma în 1902 (de către domnii Alberini și Santoni) – există câte un prim-plan. AMEDEO ACRI (La pistola puntata, Pistolul ațintit, în „Cinema”, Roma, a. IV, n. 77, 10 sept. 1939) avertizează: „...! n 1903 se află un prim-plan într-un film de E. Porter: The Great Train Robbery. Cei care au generalizat folosirea prim-planului au fost în realitate regizorii italieni. Filmul Ma l’amor mi-o non muore / regizat de Camerini în 1912, se încheie cu un prim-plan al Lydei Borelli și al lui Mario Bonnard... \* Sadoul în al doilea volum din Histoire ginerale du cinema (Les pionniers du cinema, Les Éditions Denoel, Paris 1947) atribuie descoperirea prim-planului „Școlii din Brighton. ȘI RACHEL LO ȘI ROGER MANVELL atribuie această invenție-Angliei (CFR. The History of the British Film, Allen and Unwin, London 1948). „Primele începuturi ale unei structuri cinematografice narrative – adaugă Lawson – se găsesc în opera unui grup de fotografi englezi, cunoscuți sub numele colectiv de Școala de la Brighton, care din 1900 până în 1905, au turnat mai multe filme într-o localitate balneară. G.A. Smith care se specializase în fotografiile portret, s-a apropiat de cinematograf exploatându-și propria experiență în acest domeniu, plasând aparatul de luat vederi la o mică distanță de fața actorului, astfel încât să-i poată surprinde expresiile cele mai imperceptibile. Georges Sadoul a observat că prim-planul nu are nimic deosebit de original: „Tehnicienii cinematografului primitiv au urmat în mod firesc tradiția

pictoricească și au făcut prim-planuri chiar din ziua când au început să facă portrete” („Hollywood Quarterly”, aprilie 1946). Întâlnim „căpățân” și „grosses-tetes” – cu figura actorului umplând tot ecranul – în filmele franceze ale epocii. Smith și colegii săi au făcut o altă descoperire, studiind interdependența dintre prim-plan și câmpul profund... Smith a folosit prim-planul nu numai pentru a face o analiză a fizionomiei și a tipului, ci și în funcție de expedientul narativ\* (*Teoria e tehnica della sceneggiatura, Edizioni dell’Ateneo, Roma, 1951*). În această privință atragem atenția că încă din 1898, în Smici e placi (traducere literală: Răs și plâns) al lui Krizenecky, „camera” încadrează, pe toată durata acestui film scurt numai figura actorului, care trece tocmai de la răs la plâns. Primatul I-ar avea prin urmare cehoslovacii.

1 GEORGES SADOUL (*Les pionniers du cinema cât.*) și CARL VINCENT (*Parabola storica di David Wark Griffith, în „Bianco e Nero”, Roma, a. IX, n. 10, decembrie 1948*) atribuie respectiv invenția montajului narativ și paralel „Școlii de la Brighton” și filmului *The life of an American Fireman* (1902) al lui Porter. THEODORE HUFF contestă aceste atribuiri. Așa de pildă, în *Sadoul and Film Research* (în „Hollywood Quarterly”, vol. II, n. 2, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, ianuarie 1947) afirmă că filmul lui Porter „nu. conține nici urmă de montaj paralel. Povestea e narată într-un mod liniar și primitiv”. Asemenea afirmație nu e făcută pe baza unui text riguros, ci examinând fotogramă cu fotogramă, în „Library of Congress”, o copie a operei lui Porter „tipărită, pentru ușurarea înmagazinării copyrightului, pe un rulou de hârtie în loc de celuloid. DAVIDE TURCONI (*Griffith: attribuzioni contestate, în „Bianco e Nero”, Roma, a. X, n. 3, martie 1949*) observă: „... fiindcă și în acest caz (al

montajului paralel, adică) multe cercetări și deducții s-au bazat nu pe filme, ci pe cataloagele descriptive, apare nu cu totul nejustificată rezerva exprimată de Huff în parte» finală a comunicării sale: și anume că concluziile lui Sadoul în legătură cu invențiile din filmele citate de el pot fi întrucâtva forțate. Huff își încheie astfel articolul: „E posibil ca toate aceste invenții să fi fost folosite cu mult înainte, în 1900, și apoi complet uitate pentru, a fi descoperite din nou mai târziu, dar ar fi hazardat să acceptăm ca fapte toate ipotezele lui Sadoul, până când nu ni se vor oferi probe mai concludente. Pentru a ne întoarce la Griffith, JACQUES MANUEL (D.W.G., în „La revue du Cinema\*“, seria nouă, Paris, t. II, n. 2, noiembrie, însă, de faptul că el a aplicat cel dintâi acest mijloc cu o deosebită eficacitate. Același lucru se poate spune și despre celelalte mijloace a căror invenție i se atribuie/ <sup>34</sup>

Mai puțin pătimăș și mai obiectiv e Carl Vincent. Suntem de acord împreună cu el că Griffith „e maestrul îndepărtat al lui Eisenstein și Pudovkin”, dar îl combatem când afirmă: „Citind opera teoretică a lui Pudovkin nu se poate să nu rămâi izbit de faptul că, la urma urmei, e în bună parte codificarea abilă și metodică a experiențelor făcute de regizorul filmului *Intoleranța...*” 2. Ca Griffith a fost maestrul îndepărtat al lui Pudovkin și Eisenstein, e

---

34 FRANCESCO PASINETTI Mezzo secolo di cinema (Jumătate de secol de cinema, Poligono, Milano, 1946.).

CARL VINCENT, Parabola storica di David Wark Griffith cit.

J UMBERTO BARBARO, într-o notă la Film e fonofilm a lui Pudovkin (Le Edizioni d Italia, Roma 1935) afirmă că Der sichtbare Mensch, oder die Kultur des Films e una din sursele sigure de inspirație ale lui Pudovkin, în special prin eseul despre prim-plan (Die Grossaufnahme), din care un mic capitol are titlul semnificativ Regizorul îndruma ochiul tău (Der Regisseur fiihrt dein Auge).

probabil: cei doi autori ruși au mărturisit că s-au apropiat de cinema după ce au văzut câteva filme ale regizorului american, cărora îi atribuie chiar invenția prim-planului (exemplul lor l-au urmat și alți teoreticieni, de la Rotha la Spottiswoode). Nu numai atât: amândoi, dar mai ales Pudovkin, se referă în repetate rânduri în tratatele lor la filmul *Intoleranța*. Dar teoretizarea montajului, a diferitelor forme creatoare și folosirea lor în consecință (a se vedea *Crucișătorul Potiomi & „1925; sau Mama, 1926)* aparțin rușilor. Lor, precum și în mare parte lui Balasz, li se datorează nașterea cinematografului ca montaj. A stabili cui îi aparține cronologic întâietatea speculației teoretice asupra montajului, dacă lui Balász sau lui Pudovkin sau Eisenstein, bazându-ne numai pe data publicării eseurilor lor, e poate imposibil; pentru că dacă volumul lui Balasz e anterior cărților celorlalți doi, principiile tuturor iau naștere în același climat de studii și de cercetări. Pe de altă parte, e evident că volumul lui Balázs e una din sursele sigure de inspirație ale lui Pudovkin, care nu uită de altfel să-i citeze în eseurile sale. Această influență se poate stabili mai ales în ce privește prim-planul, mijloc de expresie pe care Balazs îl prețuiește mai mult decât teoreticienii ruși.<sup>1</sup>

Născut la 4 august 1884 la Szeged, în Ungaria, licențiat în litere, Balazs Blai a parte la primul război mondial și la revoluția din 1918 - 19, devine un proscris politic și începe să scrie povestiri, romane, poezii, basme și eseuri, înscriindu-se în curentul care trece de la filosofia idealistă la aceea a materialismului dialectic. Intră curând în mișcarea intelectuală cinematografică și emigrează în Germania, apoi la Moscova pentru a preda la Institutul superior de cinematografie, din acest oraș. *Der sichtbare Mensch, oder die Kultur des Films* apare, cum am spus, în

1924. E un tratat *a priori*: „Evaluare, vis și profeție a unei mari posibilități pentru o artă care începe să se nască”, și a cărei natură ar fi, după Balazs, mai mult lirică decât epică: mimica exprimă sentimente, iar prim-planul, ca o condiție necesară artei mimice, e poezia filmului. „Pentru a putea citi un chip – scrie el – e nevoie să-i apropiem de noi, să-i izolăm de mediul înconjurător, care ar putea să ne abată atenția (ceea ce e o imposibilitate tehnică pentru teatru) și trebuie să avem puțința de a rămâne multă vreme lângă el. Filmul pretinde un rafinament și o siguranță de mimică pe care actorul pur dramatic nu și le poate nici de departe închipui. Dat fiind că în prim-plan cea mai mică zbârcitură a feței se transformă în trăsătură fundamentală a caracterului, orice vibrație fugară a unui mușchi capătă un *pathos* propriu, care izbește și care e un indiciu de mari emoții lăuntrice. Prim-planul unui chip... trebuie să fie un extras liric al întregii drame. Dacă o față apare, dintr-odată, izolată și mărită, trebuie să aibă o semnificație, trebuie să recunoaștem în trăsăturile ei propriile-i raporturi cu drama”. Prim-planul e înțeles firește nu numai ca mărirea unor chipuri, ci și a altor părți ale trupului, ca și a obiectelor: prin aceste „detalii” surprinse la oameni și la lucruri, regizorul îndrumă ochiul spectatorului („der Regisseur fihrt dein Auge”), separă o anumită imagine din cadrul total, indică părți ascunse și scoate în relief valoarea lor intimă și psihologică, adică tot ce e mai important și mai semnificativ în această imagine: „Două filme cu același subiect, aceeași distribuție și aceleași cadre generale, dar care ar avea prim-planuri deosebite, exprimă două concepții deosebite de viață. Cu alte cuvinte, cu ajutorul prim-planului, regizorul analizează, alege și-și revelează sensibilitatea artistică. Mai mult: «prin alegerea actorului, el face poezie»”.

De conceptul potrivit căruia regizorul îndrumă ochiul spectatorului, se leagă un alt mijloc de expresie filmică: montajul. Acesta stabilește unde trebuie să se introducă detaliile și când pot fi întrerupte câmpurile totale de prim-plan, fără să se piardă sensul încadrării în mediu și al povestirii. Apare astfel instrumentul pe care Balasz îl numește „foarfece poetic”. Capacitatea de a tăia și apoi de a uni între ele diferite cadre creând un ritm, corespunde, afirmă teoreticianul maghiar, „stilului în literatură. După cum una și aceeași temă poate fi dezvoltată în diferite maniere, efectul ei final depinzând de forma și de ritmul perioadelor, tot așa succesiunea de cadre dă filmului caracterul său ritmic. Prin intermediul montajului, fluxul cadrelor va fi când rapid și amplu ca hexametrul poeziei epice antice, când asemenea baladei, adică la început sprinten, apoi mai molcom: montajul e suflul înviorător al filmului, totul depinde de el”. Oricum, ne atrage atenția Balasz, cadrele nu „se pot conjuga”, nu se pot lega între ele după o formulă discursivă sau, mai bine zis, literară. Putem scrie: „eroul s-a dus acasă, dar pe când intra...”. În schimb, cadrul nu cunoaște decât prezentul. Pe de altă parte, datorită „cadrelor secundare de inserție” sau „de trecere”, montajul poate fragmenta timpul, după cum datorită prim-planului pot fi fragmentate spațiile, creând și în primul și în al doilea caz noi timpuri și noi spații: de fapt, filmul „are o perspectivă a timpului care trebuie să fie unitară prin tot ce se întâmplă în el, după cum toate amănuntele dintr-o pictură trebuie să fie văzute din aceeași perspectivă a mediului”. În privința diferitelor posibilități stilistice ale montajului, Balasz vorbește în prima sa carte, numai despre „simultaneitate” și „refren”: acesta din urmă se bazează pe „motive care revin”, adică, pe cadre leit-motiv; în schimb „simultaneitatea” se bazează



pe prezentarea simultană a unei cantități de fapte, chiar dacă n-au nicio legătură cauzală între ele și cu acțiunea principală. „Ele vor să trezească impresia cosmică printr-o scurtare a vieții, adică printr-o viziune totală a lumii, pentru că numai această viziune îi poate da adevărata imagine”. Aceste două forme de montaj au semnificații diferite de cele pe care le vor lua, la Pudovkin, „paralelismul” și leit-motivul.

La apariția sonorului, adică șapte ani după prima sa carte, în care afirma că, datorită cinematografului, omul devine „vizibil”, până la a se recunoaște „tot mai mult pe sine, în ciuda deosebirii de limbă”, Balazs Băla dă la iveală o teorie *a posteriori*: *Der Geist des Films* Spiritul Filmului, (Wilhelm Knapp, Halle 1930). Plecând de la presupunerea că omul a și asimilat „camera” făcând din ea aproape un organ al său, dezvoltă ideile primului său tratat și le aduce la zi, încercând să „schiteze un fel de gramatică a noului limbaj, o stilistică și poate o poetică”. A apărut filmul sonor, declară el, „și e timpul să facem socotelile”. Pentru Balazs elementele care fac din cinema o artă rămân în număr de trei: prim-planul, cadrul și montajul, adică, „apropierea microscopică prin care prim-planul ne permite să vedem lucrurile într-un mod cu totul diferit de cum le-am putea vedea în natură”; „porțiunea de realitate aleasă și surprinsă dintr-o perspectivă specială (încadratura), prin care regizorul își exprimă în cadrul voința sa subiectivă”; „ritmul și procesul asociativ al succesiunii cadrelor, care e elementul esențial, deci compoziția operei”. Noutatea istorică a cinematografului constă în faptul că și noi, prin intermediul său, suntem în centrul acțiunii: distanța fixă a spectatorului e abolită. Prim-planul marchează tocmai cea dintâi „alterare radicală a distanței”, dând o nouă dimensiune posibilităților unor dialoguri mimice și ale

„microfizionomiei”. Fizionomiile, afirmă Balazs, depind de cadru: de aceea ele nu sunt un dat de fapt, ci mai degrabă raportul care există între cadru și noi. „Nu vedem doar o perspectivă a lucrurilor, ci o sută de perspective diferite” și fiecare viziune particulară implică o viziune a lumii. De aceea încadraturile corespund unei încadrări interioare: fiecare expresie fixată devine expresie. Această privire „subiectivă” a „camerei” poate fi încadrată în spațiul acțiunii care, la rândul său, se poate reflecta și poate fi localizat în imagine. În sfârșit, prin intermediul cadrului sunt sugerate nu numai sentimentele personajelor, ci și acelea ale artistului: de fapt, cadrul dezvăluie sufletul regizorului, simpatia și aversiunea sa, emoția și ironia sa. E limpede că.

12 - 860

vorbind despre încadraturi, Balazs nu se referă la cele mai obișnuite și mai „naturale”, ci se interesează de formele „accentuate și exasperate”, prin care, tocmai, „privirea devine opinie critică”, prinde sensul lucrurilor iar imaginile dobândesc acea semnificație intimă (simboluri și metafore) care constituie stilul: „ceea ce contează e stilul cadrului, nu acela al obiectivului. Cea mai tipică construcție barocă poate, prin filmare, să devină ceva care să nu fie câtuși de puțin baroc. Stilul imaginii e dat de încadratură”.

Încadraturile, încărcate cu tendința de a dezvălui o semnificație, nu sunt suficiente, continuă Balazs, pentru a conferi imaginii o valoare completă. Aceasta se determină de îndată ce încadraturile vin în contact unele cu altele, așa cum „pata de culoare într-o pictură, tonul în melodie sau cuvântul într-o frază își dobândesc valoarea, funcția și semnificația din raporturi”. O imagine (un tablou) e o reprezentare, ea poate conține în sine o melodie și sensul

unei fraze. Așa, de exemplu, vedem un zâmbet, ceea ce, pentru noi, e o expresie definită. Acum vom cunoaște cauza acestui zâmbet. E zâmbetul unui îndrăgostit sau cauza lui e un revolver îndreptat spre pieptul omului? Unul și același zâmbet nu numai că-și alterează înțelesul, dar apare deosebit și în exterior. Înțelegem în orice caz, chiar fără să cunoaștem relația care ne-ar putea lămuri. Și în acest caz imaginea cade pe actualitatea ocazională a asociației de idei care ne preocupă în acel moment: imaginea dobândește astfel o semnificație; nu în semiconștiință ca în cazul culorilor, tonurilor sau cuvintelor luate separat, ci chiar în calitate de conținut definit și concret. În fiecare zâmbet descoperim o psihologie precisă, deosebită în funcție de imaginea care-l precede. Montajul devine astfel creator: „foarfece poetic”, tocmai, adică respirația narațiunii, al cărei ritm poate avea și o valoare cu totul proprie și independentă, o valoare muzicală ce nu va avea cu conținutul decât un raport îndepărtat și irațional. Un montaj înțeles astfel descoperă, printre altele, relațiile dintre formele și ritmul asociației psihice. În *Der Geist des Films*, Balazs își dezvoltă ideile despre montajul pur narativ descris în primul eseu și examinează diferite alte forme de montaj, printre care montajul asociației (prin intermediul căruia se pot provoca sau reprezenta asociații de idei), montaj de concepte care provoacă gânduri diferite și limpezi, formulează cunoștințe.

WPT7

deducții, judecăți logice și evaluări), montaj formal (bazat pe analiza sau pe opoziția formală), montaj direcțional (care derivă din linii direcționale: „case oblice, peisaje văzute în unghi, capete care se apleacă deasupra noastră”), montaj fără tăietură (fondu-uri, panoramice,

travellinguri).

Partea cea mai interesantă și mai nouă din *Der Geist des Films* e, firește, cea privitoare la cinematograful sonor și da cinematograful vorbit: trebuie să avem în vedere că volumul datează de la începuturile fonofilmului și, într-un anumit sens, această parte e o teorie *a priori*: exemplele și textele de studiu (filmele) sunt puține în 1930, deși printre ele figurează deja *Lonesome* (Prima dragoste, 1928), de Paul Fejos și *Der blaue Engel* (îngerul albastru, 1929) de Josef von Sternberg, *Sous les toits de Paris* (Sub acoperișurile Parisului, 1930) de René Clair, *Westfront 1918* (1930) de G.W. Pabst și *Hallelujah!* (Aleluia!, 1930) de King Vidor. Dar poate că Balazs, judecând cel puțin după cartea sa, nu avusese posibilitatea de a vedea aceste opere, care rămân, din diferite motive, remarcabile documente de angajare creatoare a sonorului. Cinematograful sonor găsește oricum în teoreticianul maghiar, care-i intuiește posibilitățile, un susținător pe cât de optimist, pe atât de valabil: el vorbește încă de pe atunci de o artă nouă și importantă, care „va descoperi lumea acustică ce ne înconjură”, învățându-ne să ascultăm într-un mod mai profund și liberându-ne de „haosul larmei”. O condiție a artei fonofilmului e înainte de toate să nu o înțelegem ca o perfecționare a cinematografului mut, în sensul de a putea da acestuia o mai mare asemănare, ci ca o „intransfigurație” a naturii înseși. Elementul sonor nu e prin urmare pentru Balazs un complement, ci un „fapt central”, adică „un motiv predominant și hotărâtor al acțiunii”. Transfigurarea naturii și acest fapt central se obțin prin analiză (selecție) și asincronism (sunete care nu corespund viziunii directe sau imediate a izvorului lor). Analiza fonofilmului e bazată, ca și aceea a filmului mut, pe trei elemente fundamentale:

încadratura sonoră, prim-planul sonor și montajul sonor. Sunetul nu are o percepție de forme și nicio proiecție de umbre: înregistrarea lui nu indică direcția și de aceea nici încadratura. Un sunet poate fi luat de sus sau de jos, de aproape sau de departe: ceea ce se obține e simplă localizare spațială, dar perspectiva nu schimbă forma sunetului, adică fizionomia sa:

„Unul și același sunet nu poate fi înregistrat de trei aparate diferite în trei moduri diferite, așa cum se poate face înregistrarea fotografică a oricărui obiect”. Astfel, neavând posibilitatea de a-l încadra, înregistrarea sunetului nu e altceva decât o reproducere mecanică. Atâta doar că se pot face decupaje sonore corespunzătoare decupajului vizual: regizorul îndrumă astfel în spațiu nu numai ochiul, ci și urechea spectatorului. „Regizorul, de exemplu, reprezintă în cadrul fotografic tumultul impetuos al mulțimilor într-un câmp lung, apoi își îndreaptă «camera» spre un singur individ. Un lucru analog îl poate face și cu microfonul: să scoată în relief, adică din mulțime, nu numai un individ cu chipul său particular, ci și vocea individuală”. Legat de această posibilitate e „prim-planul sonor”: adică alegerea unor sunete izolate de celelalte sau apropiate, acestea din urmă creând noi relații. „Caracteristica prim-planului sonor nu e atât faptul de-a fi izolat de ambianța acustică, cum e prim-planul fotografic de ambianța vizuală. Ce nu e în cadru, nu vedem. Numai în anumite cazuri, o umbră sau o rază de lumină ne vor putea face să intuim ceea ce nu vedem. În prim-planurile sonore izolate, auzim vocile mediului nevăzut. Când într-o încăpere zgomotoasă «camera» încadrează în prim-plan două capete care sporovăiesc între ele, zgomotele încăperii nu trebuie să înceteze pentru că altfel am pierde continuitatea spațială și am avea senzația

că cei doi oameni se află într-o altă ambianță. Dar lucrul acesta

— Conchide Balazs — nu e absolut necesar: ceea ce e minunat, la microfon, e posibilitatea de a prinde cel mai ușor zgomot în mijlocul celei mai mari gălăgii, mulțumindu-ne să ne apropiem de acesta atât cât trebuie". În afară de aceasta, nu vom auzi numai vocea șoptită, ci și relația și propria ei proporție față de întreaga ambianță acustică. În sfârșit, montajul sonor implică un ritm vizual-auditiv, în care tocmai prin intermediul elementului acustic — unul „din principiile esențiale ale fonofilmului” — se pot sublinia lucruri care, fără intervenția sa, ar trece neobservate: „montajul vizual și montajul sonor trebuie să se contopească, potrivit metodei contrapunctului, ca două melodii". De aceea forma cea mai consecventă a acestui complement acustic e a sincronismul, de care am amintit. „Nu trebuie sau cel puțin nu trebuie numai să auzim ceea ce vedem". Balázs vorbește de diferite forme de montaj sonor: montajul sonor asincrono-panoramic („camera" panoramică în căutarea izvorului sunetului, exemplu deja citat); montajul sonor subiectiv (care sugerează senzații, impresii și gânduri acustice) și montajul absolut (cu ajutorul căruia impresia acustică continuă să rămână în cadrul următor). În acest din urmă caz, avem ceea ce se cheamă efectele psihice de sincronism: adică un sincronism psihic a cărui folosire ne permite să producem și să creăm relații adânci între lucruri, în sfârșit, fonofilmul dă, mai mult decât orice altă artă (mai mult decât însăși muzica, afirmă Balazs), valoarea expresivă a tăcerii.

Mai puțin convingător e, în schimb, capitolul dedicat dialogului. Balazs analizează mai mult laturile negative, decât cele pozitive ale acestui element sonor. Nu dă o rezolvare problemei, deși afirmă că „filmul sonor fără

dialog e o absurditate" și că „poetii vor trebui puși prin urmare la această treabă” (adică la crearea unei noi specii de muzicalitate lirică). Și e ciudată afirmația lui Balázs că „dialogurile lungi nu admit variație de cadre și nici de montaj”. Nu e de loc adevărat că „aceste cadre trebuie să dureze tot timpul dialogului”. Asemenea afirmații, așa cum vom vedea în continuare, când va fi vorba de Pudovkin și – de Rotha, cad prin asincronism: asincronismul e de fapt aplicabil și la dialog. În afară de aceasta, e discutabil și refuzul lui Balázs de a admite posibilitatea unei „fuziuni organice a muzicii pure cu filmul... o muzică menită să <nu fie un acompaniament al viziunii... Nu film pus pe muzică, ci muzică, voci, sunet, preschimbate în film”. Vom vedea mai departe că toate acestea sunt posibile. În privința filmului sonor, Balázs este, așa cum am amintit, optimist (el nu neglijează nici filmul policrom, pe care-l înțelege ca o „mișcare de culori”) cu toate acestea din cartea sa *Der Geist des Films* răzbate uneori o nostalgie, lesne de înțeles, pentru cinematograful mut; cu atât mai mult ou cât atrage atenția asupra unui „lucru în mod logic necesar” și anume că cinematograful „trebuie să se întoarcă, acum cât mai e timp, între limitele lui, adică în câmpul figurativ. Desprins de elementul uman, dramatic, ca și de tot ceea ce ține de dialog, el trebuie să devină film absolut. Pentru că numai în cazul unei substanțiale și efective distanțe dintre cele două forme, filmul mut, va putea înflori ca artă deosebită, alături de cel sonor. Și dacă nu mai e posibilă o simplă întoarcere, filmul mut mai poate încă să se dezvolte într-un sens nou, mai mult și mai bine evoluat”, în plus, în ce privește cinematograful mut, trebuie relevat că Balázs acordă o excesivă importanță „microfizionomiei”, înțeleasă ca un fel de naturalism psihologic care, interpretat prea ortodox, poate duce la

greșelile unui Dziga Vertov, adică la „miracolismul” aparatului de filmat. Susținând un atare naturalism, și prin urmare că „posibilitatea și sensul artei cinematografice stau în faptul că lucrurile apar așa cum sunt în realitate” cădem implicit, deși într-o formă diferită, în teoria „Kino-glaz-glazului: „Eiu sunt ochiul «camerei»! Eu, aparatul, vă arăt lumea așa cum numai eu pot s-o văd!”. În ace<sup>35</sup>lași timp, Balazs cade în contradicție față de un alt principiu, fundamental, care afirmă că „arta reproducerii fotografice începe chiar de la un punct de plecare esențial: adică de la perspectivă, care schimbă forma obiectului și fizionomia lui, alterare sau creație a unui caracter ce derivă din viziunea regizorului”. Este un principiu dezvoltat și de Pudovkin și de la care va porni Arnheim în cercetările sale. În schimb, când afirmă că „arta nu e lucrul cel mai important în cinematograf” și că „o artă destinată maselor largi de spectatori nu trebuie să alerge numai după valorile estetice”, Balazs e mai puțin în contradicție cu

---

35 Încă în prima sa carte, Balazs atinge problema filmului în culori. „Deficiențele tehnice — scrie el — nu mă fac sceptic, dimpotrivă. Ceea ce-mi dă, însă, de gindit e ideea filmului în culori, pentru că fidelitatea față de natură nu e totdeauna propice operei de artă... Arta în\* seamnă act de creație. Și e probabil că tocmai cenușiul omogen al filmului alb-negru dă posibilitatea unui stil de artă”. „În ciuda îndoielilor mele estetice de-atunci — va adăuga Balazs mai târziu — putem fi liniștiți, aplicarea culorilor nu ne va obliga la o absolută și slugarnică imitație a naturii\*. Iar dacă diversitatea de culori, relevă el, distruge orice relație existentă în fonofilm, filmul policrom poate obține noi relații, și desigur nu decorative : culorile au o puternică forță simbolică evocatoare și producătoare de asociații și de sugestii emotive. În piui, grație prim-planurilor se pot reda cele mai ușoare nuanțe, se poate descoperi o lume nouă (cfr. Il film a colori (Filmul în culori), in Problemi del film (Problemele filmului), număr special din „Bianco e Nero”, Roma, a. III, n. 2, februarie 1939). În ultima sa carte, Balazs dedică filmului în culori un capitol exhaustiv : Note despre filmele în culori fi plastice.



teoriile sale. Asemenea afirmații derivă din importanța socială pe care o poate dobândi filmul neartistic și din noua formație culturală a autorului, care între timp a trecut de la filosofia idealistă la materialismul dialectic.

Dar observațiile noastre nu știrbesc câouși de puțin valabilitatea pe care au avut-o și o au aceste tratate ale lui Balazs: el rămâne cel dintâi sistematizator al materialului cinematografic și, încă din 1924, cere ca intelectualii să-i considere un obiect demn de meditație. Asupra acestei cereri a revenit cu puțin înainte de moartea sa (Budapesta, 18 mai 1949) în paginile revistei „La rassegna d'Italia”<sup>36</sup> într-un articol intitulat la *cultura e il cinema*, extras din ultima sa carte: *Filmul. Evoluția și esența unei arte noi*<sup>37</sup>. În acest volum, Balazs își reelaborează principiile în cadrul materialismului dialectic, în lumina experiențelor noi și a unor noi texte și filme: lipsurile amintite sunt în mare parte depășite. Pe lângă activitatea sa teoretică, cea mai vastă și cea mai notabilă, Balazs are și o activitate practică. Lui i se datorează scenariile filmelor *Die Abenteuer eines Zehnmarkscheins* (Aventurile unui bilet de zece mărci, regizor Berthold Viertel, 1927) și *Narkose* (Narcoză, interpretat: și regizat în 1929 de Alfred Abel). În 1931 colaborează la scenariul *Die Dreigroschenoper* (Opera de trei parale) de G.W. Pabst, iar în 1932 scrie și regizează împreună cu Leni Riefenstahl, *Das blaue Licht* (Lumina albastră), filme semnificative, dintre care cel al lui Pabst ocupă un loc deosebit în istoria cinematografului. Așa cum urma să se întâmple, deși pe un alt plan, cu *Valabol Europâban* (Undeva în Europa, 1947), regizat de Radvanyi Geza după un scenariu și dialoguri (în colaborare) de

---

36 BALAZS BÉLA, *Cultura și cinematograful*, cit.

37 Această carte, la rîndul ei, e «elaborarea volumului fskusstvo Kind (Arta cinematografului) Goskinoizdat, Moscova 1945.

Balazs Bela. Se pot identifica în acest film influențele școlii ruse, căreia Balazs i-a adus o considerabilă contribuție teoretică. Cât despre personalitatea sa, ea se vădește în numeroase amănunte și în numeroase secvențe, ba chiar am spune, în construcția generală a operei. Anumite imagini, anumite cadre sunt tocmai acele „imagine-simbol”, acele „cadre-metafare” despre care vorbește Balazs în tratatele sale. Iar montajul acestor cadre se transformă cu adevărat pe alocuri într-un „foarfece poetic”: ajunge să amintim chipurile copiilor oare se desprind din vechile tablouri atârinate în salonul castelului.

În ultimul timp, activitatea practică a lui Balazs fusese intensă atât în Ungaria natală, cât și în Cehoslovacia și Polonia. La Berlin urma să înceapă un film pentru Defa.

Montajul „a p r i o r i K

În același climat de studii și de căutări în care se dezvoltă Balázs, iau naștere și principiile altor doi mari „sistemizatori”: Eisenstein și Pudovkin. De altfel, așa cum s-a văzut, activitatea cineastului maghiar se desfășoară în anii aceia și în Uniunea Sovietică. „Eisenstein, Pudovkin și Dovjenco - scrie Henri Colpi - sunt cei trei maeștri ai cinematografului mut în Rusia. Dziga Vertov vine după ei pe plan artistic, dar îi depășește prin influența pe care au avut-o teoriile sale. Această din urmă afirmație e arbitrară, după oum fără-ndoială greșită e și o altă judecată a lui Colpi și anume că Dziga Vertov ar fi singurul mare regizor sovietic care s-a „adaptat la sonor”, „lucru esențial” pentru „cine-ochi”. În lupta dintre „tradiționaliști” și „novatori”, Dziga Vertov, ca și Lev Kuleșov, se dovedește a fi, după cum i-am mai spus, un novator doar din punct de vedere formai, într-o direcție extremistă. „Nu toți novatorii cinematografici din prima

generație – ne avertizează Lebedev – au fost conștienți de măreția diferitelor lor sarcini. Mulți le simplificau micșorând greutățile soluționării acestora. Descoperind o parte a adevărului, socoteau că-l cunosc în întregime. Formulând o lege care cuprindea o parte a fenomenului, ei o extindeau în mod greșit asupra întregului fenomen. De multe ori înlocuiau dialectica cu logica formală”<sup>38</sup>. Dziga Vertov și alții împreună cu el nu înțeleg în vasta ei complexitate faimoasa declarație a lui Maiakovskii, care se apropiase între timp de cinema, atât ca autor de subiecte, cât și ca actor<sup>39</sup>.

38 N. LEBEDEV, op. cit.

39 Cfr. p. 156. Casa de filme Nettuno produsese în 1918 trei filme după scenariu de Maiakovski și cu participarea sa actricească : La signorina e il malvivente (Domnișoara și răufăcătorul, după nuvela lui De Amicis, Învățătoarea muncitorilor), Nato non per il denaro (Născut nu pentru bani), prelucrare a lui Martin Eden de Jack London) și Incatenata dai film (Legată cu lanțuri de film, scenariu original al poetului). Spre deosebire de scenariile la Domnișoara fi răufăcătorul și la Născut nu pentru bani, Maiakovski considera scenariul la Incatenata ■dai film «la înălțimea operelor noastre (adică ale lui Maiakovski) inovatoare în domeniul literar». Dar punerea în scenă de către regizorul N. V. Turkin, «a schilodit, spune poetul, în mod rușinos scenariul»\* (cfr. N. LEBEDEV, op. cit.). Un alt scenariu al lui Maiakovski e Pe front.

„Opera cinematografică — scrie el câțiva ani mai târziu, în 1926 — îmi place mai ales pentru că nu e nevoie să fie tradusă. Au trecut mai bine de zece ani de când mă trudesesc să explic străinilor frumusețile Marșului la stingă, deoarece pentru ei cuvântul «stînga» aplicat la artă nu înseamnă nimic, chiar dacă e tradus. Desele mele călătorii mă fac să mă gîndesc la utilitatea studierii temeinice a unei arte internaționale. Am predat Fotocinecomitetului panucrainean două scenarii î Copii (despre viața pionierilor) și Elefantul fi chibritul (comedie terapeutică a unei mici familii care slăbește). Experiența mea anterioară de scenarist (1918), Martin Eden, învățătoarea muncitorilor, etc., mi-a demonstrat că orice execuție de opere cinematografice din partea unor «literați», fără contact direct cu studiourile cinematografice și cu producția, nu poate fi decît o treabă mai mult sau mai puțin de cîrpăceală. De aceea,

Bela Balasz (scenariu în colaborare).

19. *Opera de trei parale* (1931) de G.W. Pabst.

20. *Undeva în Europa* (1947) de Geza Radvinyi i. S. M. Eisenstein.

34. Eisenstein regizând *Aieksandr Nevski*.

35. Aieksandr Nevski (1938).

Dziga Vertov s-a molipsit de „boala infantilă a stângismului”. „Totuși, pentru unii novatori de mai largă respirație și angajare artistică, ideile sale, ca și acelea ale lui Kuleșov, slujesc drept punct de plecare pentru o atitudine critică ce va duce la conceptul unui montaj cu adevărat creator. Leon Moussinac, care a studiat cu fervoare cinematografia sovietică, deși fără să-i condamne pe Dziga Vertov, îi arată limitele: „Intransigența lui Dziga Vertov – relatează el – stârnește discuții foarte folositoare atât pentru progresul filmelor sovietice cât și pentru progresul montajului tout-court”.<sup>40</sup>

Nemijlocit influențat de Kuleșov este, cel puțin la început, Pudovkin: el a ajuns la cinema mai târziu decât Eisenstein și la o vârstă mai matură. În 1920, la douăzeci și șapte de ani, îl găsim la Școala de stat cinematografică din Moscova și timp de patru ani, în „Colectivul Kuleșov”. Despre această muncă în comun, Pudovkin vorbește în

---

începînd <le mâine, intenționez să-mi petrec o parte a timpului în studiourile cinematografice, pentru a putea participa la realizarea subiectelor mele, după ce mă voi fi familiarizat cu meșteșugul cinematografic\*. (Cfr. „Novii Zritel”, n. 35 din 1928).

40 LEON MOUSSINAC, *Le cinema sovietique* (Cinematograful sovietic), Gallimard, Paris 1928). În aceeași carte, Moussinac scrie : „Cine-ochiul», pe care-l practică Kaufman, Kopalin și Beliakov poate fi socotit ca avangarda rusă actuală (adică din 1928) și ca o avangardă propriu-zis. Cu Maiakovski, Brick, Tretiakov și alți cițiva, «cine-ochiul» luptă în grupul „Lef”, adică în .frontul de stînga al artelor\*.

a Relatat de PUDOVKIN în Film fi fonofilm, capitolul Tipuri fi nu actori.

*Film și fonofilm*; de la Kuleșov deprinde el înțelesul cuvântului montaj. „În fiecare artă – afirmă Kuleșov 2 trebuie să existe înainte de toate un material și-apoi o metodă de elaborare a acestuia, o metodă tipică a acelei arte specifice. Muzicianul are drept material sunetul pe care-l compune în timp. Materialul pictorului îl constituie culorile pe care acesta le combină pe pânză. Care e materialul regizorului și care sunt metodele de compoziție ale acestui material? El constă din bucățile de peliculă impresionată, iar metoda de elaborare și compoziție se reduce la legarea lor într-o ordine creatoare... Arta cinematografică nu înseamnă filmarea actorilor și a diferitelor scene, asta nu-i decât pregătirea materialului. Arta filmului începe din clipa când regizorul ordonează într-un anumit fel. diferitele fragmente de peliculă impresionată: a uni aceste părți într-un anume fel și nu într-un altul, într-o anumită ordine și nu într-alta, dă rezultate diferite”.

Astăzi aceste idei par „extraordinar de simple”, limitându-se la indicarea specificului fiknic în montaj. După cum am văzut, Kuleșov vorbește despre o metodă de elaborare și de compoziție în legarea diferitelor bucăți de peliculă (cadre) într-o ordine artistică; dar această ordine nu poate fi creatoare – dacă, așa cum înțelege el și cum demonstrează filmele sale, se bazează pe un simplu mijloc de narație directă, constând din a înfățișa o scenă după alta „așa cum se așază o cărămidă peste alta când se construiește un zid”. Însuși montajul interpretării devine, astfel, „o simplă lipitură de bucăți legate între ele ca o compoziție temporală de planuri schematice” (montaj american). Atât pentru Dziga Vertov, cât și pentru Kuleșov, singurii factori ai ritmului sunt, sau mai bine-zis erau, metrajul fiecărei bucăți și mișcarea proprie a imaginilor

separate. Aceste principii sunt ou neputință de susținut din punct de vedere estetic, având totuși o valoare întrucât, în afară de contribuția ce o aduc la cinematograful de avangardă, în afară de faptul că pun temelia pentru o analiză mai temeinică a mijloacelor de expresie, duc la determinarea montajului ca bază estetică a filmului. Teoriile despre acest montaj, înțeles în două sensuri diferite, vor fi formulate de Vsevolod Ilari<sup>on</sup>ovici Pudovkin și de Serghei Mihailovici Eisenstein.

Pudovkin s-a născut la Penza în 1893. Obține diploma de inginer chimist și e inițiat în tainele cinematografiei de Kuleșov. „Cariera mea cinematografică – scrie Pudovkin – își are originea într-o pură întâmplare: până în 1920 am fost chimist și cu toate că mă pricepeam destul de bine în alte domenii de artă, priveam cinematograful cu un maximum de dispreț. Ca atâția alții nu adm<sup>iteam</sup> că poate fi o artă, și-i socoteam am surogat al teatrului. Această părere nu poate să mire pe nimeni dacă ne gândim la filmele urâte care se vedeau pe vremea aceea... O întâlnire ocazională cu tânărul Kuleșov, scenograf și teoretician de film, mi-a dat puțința să-i cunosc ideile și să-mi modific radical și total părerea. De la el am aflat ce înseamnă cuvântul «montaj», ouvânt care a jucat un rol atât de <sup>important</sup> în dezvoltarea artei noastre cinematografice”. După această întâlnire ocazională, Pudovkin intră, cum s-a mai spus, la Școala de stat de cinematografie din Moscova, unde Kuleșov era profesor și unde e astăzi diirector. La<sup>41</sup> institut Pudovkin învață arta actorului cu Gardin, care se declară printre primii în favoarea transformării montajului dintr-o pură operație tehnică, într-o elaborare mai aprofundată; tur<sup>nează</sup> împreună cu Perestiani un film de

---

41 In 1959. Astăzi Lev Kuleșov este profesor la catedra de regie a Institutului Unional de Cinematografie din Moscova, (n. r.).

propagandă, face asistență de regie, e actor, scenograf. „Nesatisfăcut de metoda de lucru a lui Gardin, îl părăsește curând și intră în

Colectivul Kuleșov, unde se distinge repede ca unul din studenții cei mai multilaterali și mai talentați. În timpul acestor patru ani de studiu deprinde practic metoda de lucru a trei regizori, ia parte la cinci lucrări regizorale, își încearcă puterile în toate ramurile filmului mut”.<sup>42</sup>

Din experiențele practice și teoretice ale lui Pudovkin și Kuleșov, ia naștere *Kinorejissior i kinomaterial* (*Regizorul de film și materialul cinematografic*, Kinopeciați, Moskva, 1926) care va fi inclus împreună cu alte eseuri ale lui Pudovkin, în *Film-Regie und Film Manuskript* (*Regia de film și manuscrisul de film*, Lichtbild-Buhne, Berlin 1928): o carte asupra tehnicii și stilisticii scenariului și regiei, pe care Hans Richter o socotește „extraordinară”, iar Jacopo Comin o așază alături de opere nemuritoare ca *Tratatul de pictura* al lui Leonardo și *Dialogurile lui Michelangelo* de Francisc de Hollanda.

În *Film-Regie und Film-Manuskript* sunt reelaborate ideile lui Kuleșov: plecând de la ele, Pudovkin ajunge la argumentări și principii mai valabile din punct de vedere estetic, deși, așa cum vom vedea, discutabile. Cinematograful nu este lăsat în voia „miracolismului oamerei”: cadrele sunt „elemente primordiale” ale filmului, iar montajului „arbitrar” al lui Dziga Vertov i se opune un montaj intimist și *a priori*: fixat întâi pe hârtie și după aceea pe banda de celuloid: „un manuscris scenarizat trebuie, cu alte cuvinte, să țină seama de particularitățile fundamentale ale filmului, să descrie, nu numai ceea ce va trebui să apară pe ecran, ci să dea și conținutul exact al

fiecărei bucăți de montaj și să indice chiar succesiunea acestor bucăți". Iată de ce, Pudovkin apără „scenariul de fier”, care stabilește totul înainte ca regizorul să intre pe platou, adică diferitele poziții ale „camerei” („câmpurile”, mișcările aparatului) și mijloacele tehnice care unesc un fragment de cel precedent și de cel imediat următor. Cu alte cuvinte, un scenariu astfel înțeles nu e decât definitivă precizare a tuturor mijloacelor necesare turnării spre dobândirea efectului dorit și prevăzut de la bun început. Această muncă de pregătire e necesară, după Pudovkin, nu numai din punct de vedere al scenariului, ci și în avantajul subiectului, ba chiar și al temei, al cărei concept îl apără, cu toate că admite a fi „străin de artă”. În munca de cercetare premergătoare unui film, subiectul trebuie așadar să conțină în sine definitivarea formei cinematografice: „o tramă elaborată în care să fie determinate toate liniile fundamentale ale acțiunii, în care să fie indicate caracteristicile esențiale ale protagoniștilor, și, în sfârșit, în care să fie expusă înaintarea acțiunii, ca și punctul culminant și deznodământul, iată subiectul de care are nevoie un regizor. „Tema - ideea și motivul fundamental al subiectului, „problema centrală” - trebuie, deci, să fie simplă și clară t... exigență de limitare „doar trecătoare”, poate.

O asemenea teorie poate, la nevoie, să fie combătută: dacă e adevărat că „în momentul în care se elaborează un subiect, autorul vine pentru prima oară în contact cu legile creației artistice”, tot atât de adevărat e că - această creație se înfăptuiește și că există numai în film; filmul e operă de artă și nu scenariul, care e, în orice caz, sau aproape totdeauna, un material mai mult sau mai puțin mort, mai mult sau mai puțin inform; el conține montajul, dar numai sub formă de propunere; ritmul e prevăzut, dar



ritm propriu-zis nu există. La un moment dat și pentru scurtă vreme, aceasta trece drept o teorie discutabilă și în ochii lui Pudovkin, influențat de farmecul marelui său antagonist, Eisenstein. După cum vom vedea, acesta s-a pronunțat împotriva „scenariului de fier” și în favoarea „nuvelei cinematografice”, opunând „scenariului tehnic”, „scenariul emoțional”: „Scenariul nu e decât stenograma unui impuls emotiv, care caută să se încarneze în acumularea de imagini vizuale”. Pudovkin mărturisește: „când am avut ocazia să citesc pentru prima oară un scenariu scris de Aleksandr Rjeșevski (*scris tocmai conform teoriei scenariului emoțional*) am avut o impresie foarte ciudată, până atunci necunoscută mie. Scenariul emoțional, așa cum emoționează o operă literară. Toată forța cuvintelor e mobilizată nu în vederea descrierii exacte a locului și a obiectului care trebuie filmat, ci în vederea transmiterii emoției și a tensiunii pe care trebuie să le simtă spectatorul când vizionează viitoarea construcție a montajului realizat de regizor. Rjeșevski lucrează conform nevoilor cinematografiei sovietice. O formulare lingvistică izbutită se unește cu acel simț infailibil al materialului vizual-expresiv propriu numai cineaștilor”. Această mărturisire, în care Eisenstein nu e citat, e din 1930, iar în 1932 apare *Prostoi sluciai* (O întâmplare simplă) bazat tocmai pe teoria scenariului emoțional, precum și pe principiul „timpului în prum-plan”. „Uneori – zice Pudovkin – o foarte mică încetinire prin filmare a mersului obișnuit al unui om, 11 dă o greutate pe care nu i-am putea-o imprima prin interpretarea actricească. Trebuie să știm să folosim cele mai diverse viteze, dacă vrem să dăm cutărui sau cutărui amănunt o proiectare în timp”.

*Prostoi sluciai* nu e decât un intermezzo pentru

Pudovkin<sup>43</sup>. Oricum Pudovkin înțelege „foarfecele poetic” (montajul) ca pe un adevărat limbaj al regizorului: cadrele și secvențele corespund cuvântului și frazei, scriitorului; așa se face că „ceea ce pentru un scriitor este stilul, pentru regizor e modul său particular și individual de montaj<sup>44</sup>. În afară de aceasta, datorită montajului, adevăratul material pentru crearea unui film nu mai e

---

43 În această privință, C. GINZBURG scrie : „Prin intermediul ritmului accelerat al filmării, Pudovkin căuta să prezinte pe ecran, cu încetinitorul, anumite momente ale acțiunii deosebit de importante, pentru ca spectatorul, cu ajutorul «prim-planului timpului» să le poată analiza ■ cu mai multă ușurință. În «prim-planul timpului» sau «Zeit-Linse», Pudovkin căuta o metodă de analiză a realității, a vieții sufletești a personajelor sale. Numai că această metodă, adesea folosită de cinematograful științific pentru analiza proceselor cu desfășurare lentă, prezintă fenomenele reale într-o manieră deformată. Încercarea de a folosi «prim-planul timpului» în filmul O întâmplare simplă a însemnat pentru Pudovkin un remarcabil insucces (Din moștenirea teoretică a lui Eisenstein și Pudovkin cit.)

44 „Pentru a întări această înțeleaptă observație a lui Pudovkin — scrie UMBERTO BARBARO poate fi interesant de citat un exemplu propus de mine (cfr. UMBERTO BARBARO,

monlaggio — Montajul — în „Quadrivio”, Roma, număr special cinematografic, 1934) și pe care l-am extras din literatură, slujindu-mă de perfecta analiză făcută de Gino Ferretti poeziei lui Leopardi (cfr. extrasul din „Rassegna Nazionale”) Infinitul. A se vedea încercările de diferite «montaje» ale primului vers : Sempre caro mi fu quest’ermo colle (întotdeauna dragă mi-a fost această sihastră colină) ; e vorba fără îndoială de Leopardi.

Dragă întotdeauna mi-a fost această colină sihastră și avem aici răceala estetizantă de alură danunziană (gelida virgo preraffaelita — rece fecioară preraffaelită) și, notează același Ferretti, acea nepăsare a lui dragă la început, dragă prietene din scrisori.

Întotdeauna dragă mi-a fost această colină două sau trei «fotograme» mai mult (colle- ••ollina) transformă splendidul edccasilab în tînguitoria ușurătate a unui Vittorelli” (nota 25 la Film și Fonofilm cit.).

realitate. Realitatea există (și de altfel, bine delimitată, așa cum vom vedea în continuare, când vom vorbi despre Arnheim) în diferitele bucăți de peliculă, dar – scurtându-le sau lungându-le și legându-le între ele potrivit unei exigențe lăuntrice – regizorul opune timpului și spațiului real un timp și un spațiu ale sale, „ideale”, adică cinematografice; creează, astfel, o nouă realitate nelegată de acțiuni „care se desfășoară într-un spațiu și de-a lungul unei perioade de timp determinate și ca atare inseparabile”. Se naște astfel necesitatea unei analize și posibilitatea de a da o evidentă și clară reprezentare a amănuntului, îndreptând „camera” spre punctul central al scenei, ceea ce constituie o altă caracteristică specială a cinematografului, într-un anumit sens, acest proces e similar celui care în matematică se numește „diferențiere”. Firește că analiza e urmată de un alt moment creator: recompoziția.

Ș

Cele mai importante metode de montaj preconizate de Pudovkin sunt antiteza, paralelismul, analogia, sincronismul și *leitmotivul*. Firește pentru Pudovkin montajul rămâne o bază estetică chiar și pentru cinematograful sonor, căruia, într-un eseu ulterior, îi intuiește unele fundamentări teoretice și unele soluții. El nu vede în noua invenție o născocire mecanică care ne îngăduie să perfecționăm naturalețea reproductivă a imaginii, ci un moment de dezvoltare artistică. Cea dintâi funcție a sonorului e, așadar, aceea de a spori capacitatea expresivă a filmului. Sincronismul nu răspunde acestei exigențe, întrucât apropie cinematograful de teatrul filmat și obține o mediocră (imitare a realității. Baza fonof, ilmului constă într-o „desfășurare a imaginilor și a sonorului conform unui ritm distinct și separat”

(asincronism). Imaginea poate fixa ritmul lumii, în timp ce coloana sonoră urmează cadența percepțiilor vizual-auditive, în care sunetul exercită o funcție subiectivă, iar imaginea una obiectivă, sau invers. Unitatea sunetului și imaginii se realizează, după Pudovkin, prin interferența elementelor emotive cu datele viziunii; rezultatul astfel dobândit e o transfigurare a naturii mult mai concretă decât superficialele ei reproduceri. „În filmul mut – adaugă teoreticianul rus – am putut obține unitatea și libertatea care în natură e realizată doar prin abstracție, prin activitatea creierului omenesc. Astăzi, urmând criteriul asociativ, putem datorită fonofilmului nu numai să ne apropiem și să racordăm puncte (diferite în spațiu, ci să și unim imaginea cu sunete selecționate, încât să reveleze mai adânc caracterul și sensul imaginii înseși”. Astfel, dacă înainte putea să existe un conflict între două elemente, acum putem obține acest conflict între patru elemente.

Firește, așa cum am mai arătat, verbul „a tăia” rămâne „imperativ” și pentru fonofilm: „Montajul nu trebuie să fie abandonat, cum cred mulți în mod greșit”. Greșesc, susține Pudovkin, cei care afirmă că sonorul ucide „specificul nimic” și, prin urmare, timpul ideal; ei zic că ochiul uman e capabil să perceapă cu ușurință și imediat conținutul unei serii de cadre, în timp ce ochiul nu poate să descopere, cu aceeași promptitudine, semnificația alterării sunetelor; iată de ce ritmul variațiilor sunetului trebuie să fie mult mai lent decât cel al variațiilor imaginilor: montajul rapid al filmului mut trebuie să cedeze unor scene mult mai lente, încadrate de o „cameră” relativ imobilă, dat fiind că construcția filmului depinde de cuvinte și nu de succesiunea viziunilor montate dinamic. Aceste obiecții, în aparență valabile, pornesc tocmai de la un concept greșit al sonorului (zgomote, dialoguri, muzică)

înțeleas ca reproducere mecanică, cu totul în dauna creației psihologice și artistice. „Asemenea obiecții sunt exacte - adaugă Pudovkin - când se referă la legarea unei succesiuni de cadre scurte cu o altă succesiune de sunete, la fel de scurte, aflându-se, între ele, într-un raport pur realist. Ar fi desigur imposibil să se compună imaginile rapide care constituie secvența treptelor din Odessa în *Bronenoseț Potiomkin* (Crucișătorul Potiomkin) - soldații care trag cu arma, femeia care țipă, copilul care plânge - din sunete tăiate și unite într-o manieră paralelă imaginii”. Dar, potrivit cu principiul lui Pudovkin (asincronismul) nu e „de loc necesar ca sunetul să ia naștere odată cu imaginea fotografică corespunzătoare și să se termine când se termină aceasta. Fiecare sunet (cuvânt sau muzică) se poate dezvolta fără să sufere vreo modificare, în timp ce imaginile se succed într-un ritm rapid, după cum, în timpul urmăririi unor imagini de mai mare lungime, sunetul poate să se schimbe, independent de ele, după un ritm propriu. Eu cred că numai respectând această linie, cinematograful poate să se mențină liber față de imitația teatrală și să depășească hotarele teatrului, limitat pentru totdeauna de supremația, ouchântului, de stabilitatea punerii în scenă, de dependența acțiunii și a atenției spectatorului, de autor și de reducerea întregului și vastului univers între cei patru pereți ai unei odăi”. Din toate acestea tragem concluzia că regizorii n-ar trebui să mai aibă „nicio teama de a tăia coloana sonoră, din moment ce acceptă principiul de a folosi sunetul în compoziție distinctă: diferitele sunete pot fi tăiate ca și imaginile, în cadrul montajului”. În acest sens, teoreticianul rus amintește că teama analogă de a „întrerupe mișcarea vizuală pe ecran, și introducerea prim-planului... au fost răstălmăcite și considerate drept metode nefirești, deci inadmisibile”. „Eu cred - continuă Pudovkin

- că numai în felul acesta filmul sonor (și prin urmare cel vorbit, se va apropia de adevăratul ritm muzical mai mult decât filmul mut; acest ritm va izvorî nu numai din mișcarea actorilor și a obiectelor pe ecran, ci - și aceasta e pentru noi con

siderația cea mai importantă - din justa tăiere și montare a coloanei sonore, conexată într-un contrapunct limpede, cu imaginea”.

„Acum că am terminat *Dezertir* (Dezertorul) - încheie Pudovkin - sunt sigur că filmul sonor e, potențial, arta viitorului. El nu e o creație orchestrală muzicală, niciuna teatrală dominată de fenomenul actor, nici asemănătoare cu opera. E o sinteză a fiecărui element vocal, vizual, filosofic și ne oferă posibilitatea de a transfigura lumea cu toate liniile și umbrele sale într-o artă nouă care a urmat și care va supraviețui tuturor celorlalte arte, pentru că ea constituie mijlocul cel mai vast prin care ne dă posibilitatea să ne exprimăm, și azi și mâine”. Această mare credință a teoreticianului rus într-un principiu - cu care fără îndoială se poate depăși naturalismul primitiv și cerceta zonele psihologice neexplorate de filmul mut - apăruse încă din 1928 într-un manifest de bază semnat de Pudovkin însuși, de Eisenstein și de Alexandrov<sup>45</sup>.

Alexandr Dovjenko, care împreună cu Pudovkin și cu Eisenstein, formează marea triadă a cinematografului sovietic (toți trei au murit după război, ultimul fiind Dovjenko) amintește tendința lui constantă de a se exprima

---

45 Pentru dezvoltarea viitoare a cinematografului, singurii factori importanți sînt cei care tind să întărească și să dezvolte montajul expresiv și noile sale moduri posibile. Situîndu-ne pe această poziție e ușor să demonstrăm că atît culoarea, cît și stereoscopia prezintă un interes scăzut față de înalta semnificație a sunetului.

prin imagini și, în același timp, nevoia sonorului, pe care a simțit-o cum au simțit-o și alții, adică nevoia de a auzi vorbind personajele de pe ecran. În legătură cu aceasta, el citează câteva fragmente din ultimul său film mut, *Zemlia* (Pământul, 1929): „A zâmbit și a închis ochii, a zâmbit propriilor sale gânduri. Caii au nechezat”; „Iar bocănitul surd al picioarelor lui Vasili și murmurul lui pasionat creează tăcere în mijlocul imobilității adormite...”; „Câțiva cai nechează”; „Hei, voi), Ivani, Stepani, Grizuki! Voi mi l-ați omorât pe Vasili? Niciun răspuns. Doar firele de telegraf şuieră în vânt...”. În scenariul filmului Pământul, nevoia sonorului apare și mai evidentă: „Ce păcat

— Notează autorul — că în cinematograful nu se poate vorbi. Întindem mâinile spre ceva, apucăm obiecte utile și inutile, cădem, plângem, alergăm cu efort vizibil. Și totuși, ceasul a sosit... Sunt atâtea lucruri de spus! Într-o zi popoarele vor cere un răspuns la întrebarea: cine l-a ucis pe comsomolistul Vasili și de ce?” 1.

utilizat, sonorul va distruge arta montajului: orice adaos la cadre nu va putea decât să le îmbogățească cu sensuri și să le potențeze ca bucăți izolate, păgubind în mod fatal montajul care-și dobândește efectul numai ca rezultat a unirii diferitelor bucăți separate.

3. Numai folosirea în contrapunct a sunetului față de imagine oferă posibilitatea unor noi și mai perfecte forme de montaj. De aceea, primele experiențe ale fonofilmului trebuie să fie îndreptate spre o non-coincidență între imaginea vizuală și imaginea sonoră: acest sistem va duce la crearea unui nou contrapunct orchestral.

4. Descoperirea tehnică nu e un fapt întâmplător în istoria filmului, ci soluția firească pentru avangarda cinematografică; mulțumită ei, va fi cu putință să se depășească o serie de obstacole, de netrecut altfel. Primul

impediment e haosul „explicațiilor\*”, care obligă la supra-încărcarea filmelor cu scene inutile în alte împrejurări, care încetinesc ritmul filmului însuși. Temele subiectelor devin din zi în zi mai complexe, iar încercările pentru a le rezolva numai figurativ, au rămas insolubile, sau au dus la un simbolism prea fantastic. Sunetul, înțeles în adevărata sa funcție, deci ca un element nou de montaj, independent de imaginea vizuală, va introduce în schimb un mijloc extrem de eficace pentru a exprima și rezolva problemele complexe de care se izbea realizarea, prin imposibilitatea de a li se găsi o soluție numai prin mijloacele vizuale.

5. ■ Contrapunctul, aplicat filmului sonor și vorbit, nu va elimina caracterul internațional al cinematografului, ci-l va ridica la un nivel necunoscut încă până azi; contrapunctul elimină, printre altele, pericolul de a izola o peliculă în limitele unei piețe naționale interne, așa cum se întâmplă cu teatrul cinematografic. Dimpotrivă, va fi o posibilitate încă și mai mare de a difuza în lume ideile conținute într-un film. (Pentru principiile lui Pudovkin despre fonofilm, vezi și *Aktior v filme* - Actorul de film - cât.)

1 CFR. *La parola în Dovzenko*, Cuvântul la Dovjenko, în „Cinema Nuova, Milano, a. V, n. 97, 31 decembrie 1956.

Vsevolod Pudovkin amintește și de funcția pe care trebuie s-o îndeplinească muzica în fonofilm, ea nefiind înțeleasă ca „acompaniament”, ci ca „apreciere subiectivă” a „perceperii obiective a evenimentelor”.

1 ■ Conceptul de asincronism e așadar valabil și pentru muzică. În orice caz o adevărată fuziune dintre muzică, imagini, dialoguri și zgomote devine necesară (unitate sonoră). Oportunitatea renunțării la acompaniamente mai mult sau mai puțin mecanice a fost simțită și pe timpul



filmului mut: Ildebrando Pizzetti scrie o partitură originală pentru *Cabiria* (1914) de Piero Fosco; iar D.W. Griffith se adresează unor compozitori pentru muzica câtorva din operele sale, printre care *The Birth of a Nation* (Nașterea unei națiuni, 1915). În acest sens, lucruri interesante scrie Douglas Moore, profesor la Universitatea din Columbia, autor al unui scurt studiu asupra istoriei și importanței muzicii în film („National Board of Review Magazine”, New York, nr. 8 din 1935): importanță concepută, tocmai, ca fuziune dintre muzică și imagini. Odată cu Moore, mai sesizează și alții această necesitate. Louis Verschraegen cere

O adaptare perfectă a ritmului vizual la ritmul muzical („Avangarde”, Lovanio, 1934), exigență pe care o regăsim la E.P.H. Proust („Cin-Comoedia”, Paris, nr. 3054 din 1934). În 1935, la un congres ținut cu ocazia manifestărilor „Maggio Fiorentino”, Daniele Amfitheatrof susține principiul unei colaborări între regizor și compozitor. În decembrie al aceluiași an, Mario Labroca reia cu mai multă autoritate acest subiect: „Autorul ales pentru % scrie muzica unui film trebuie să participe la întreaga muncă pregătitoare, trebuie să sfătuiască, să explice importanța jocului de pauze, a raporturilor intensităților sonore, trebuie, cu alte cuvinte, să atragă atenția asupra folosului ce poate fi obținut dintr-o strânsă și intimă colaborare a muzicii cu celelalte elemente ale construcției cinematografice. („Lo Schermo”, Roma, a. I, n. 5, decembrie 1935). Articolele citate pot sluji ca punct de plecare pentru un veritabil studiu estetic. În schimb mulți cercetători se mai limitează și azi să pună în evidență folosirea greșită a muzicii în cinematograf. În remarcabilele sale „Momente ale unei aventuri în lumea sonorului (*Tastitra*, P. Calisse, Roma, 1945), Giuseppe

Galassi observă, de exemplu, că „în cinematograful, pentru a se anima iluzia (adică pentru a se atinge un țel, artistic numai în parte, în iluzia de viață concentrată, într-o aură de poezie mai mult sau mai puțin intensă sau diluată), artele ajutătoare <iispar ca atare, inclusiv muzica. Cel puțin pentru moment și în majoritatea cazurilor, sonorului

I se rezervă o sarcină care, dacă nu e complement ilustrativ, e complement fonic pentru mutismul-pelicular. După Galassi, „aservirea muzicii în cinematograful nu va putea totuși să rămână infructuoasă. E de presupus că din noua experiență, muzica se va alege cu o nouă istorie, așa după cum i s-a întâmplat după ce a intrat în serviciul dansului și al poeziei. Elemente pentru o istorie asupra raporturilor esențiale între cinematograful și muzică pot fi căutate în câteva filme cum ar fi *Oțel* (1933) de Walter Ruttmann și *Ceapaev* (1934) de G.N. și S.D. Vasiliev. În cel dintâi se încearcă vizualizarea cu rezultate valabile, a muzicii (experiment, care după cura am văzut, nu e deloc nou). În această privință, Luigi Pirandello pentru: care cinematograful trebuie să se armonizeze mai mult cu muzica decât cu literatura, declara totuși că „dând

O (el pentru ecran, intenția lui era ca Malipiero să-i scrie fără niciun punct de referire simfonia topirii oțelului, Ruttmann creându-și imaginile pe această pentagramă\* („Sparta”, Madrid, n. 8, din 1934). În *Ceapaev*, muzica devine un adevărat element filmic și contribuie la crearea atmosferei în câteva secvențe: un cântec monoton și trist contopit cu imaginea, sugerează starea sufletească a protagonistului îndurerat de plecarea unui prieten al său; același cântec, care precedă bătălia, pregătește psihologic publicul în vederea căderii eroului și a tovarășilor săi. Dar se mai pot aminti și alte exemple elocvente, cum ar fi cel oferit de Pudovkin cu *Dezertorul*: „... l-am sfătuit pe

compozitor - scrie regizorul rus - să creeze o muzică la care tema constantă să fie curajul și certitudinea în victoria finală. De la început până la sfârșit muzica se desfășoară într-un crescendo gradat. Am legat această temă directă și continuă de curbele complexe ale imagini. Succesiunea vizuală ne dă, în progresia ei, întâi emoția speranței, înlocuită apoi de cea a primejdiei, apoi redeșteptarea spiritului de rezistență al muncitorilor, la început plin de succes, apoi înfrânt și, în sfârșit, renașterea propriei lor puteri și a steagului lor.

În *Film-Regie und Film-Manuskript* se acordă o deosebită atenție și materialului plastic: un complex de elemente (mai ales obiecte), de care regizorul se servește când își creează operele și în care intră chiar și actorii. Pudovkin afirmă că preferă așa numitele „tipuri” actorilor de profesie. „Am ajuns - scrie el - la hotărârea de a lucra cu oameni care n-au văzut niciodată o piesă și nicio peliculă”. În realitate, filmele sale demonstrează, cel puțin în parte, contrariul\*, așa cum afirmă el însuși în *Aktior v Filme* (Actorul în film, Gosudarstvennaia Akademia Iskusstvovedenia, Leningrad, 1934) în care reelaborează într-un adevărat tratat, principiile privitoare la interpretarea cinematografică 2. În ciuda aparențelor, alte contradicții substanțiale nu ne mai izbesc. Dacă *Film și fonofilm* afirmă că actorul e materialul brut în mâna regizorului, nu e exclus ca același actor să devină un element viu, dezbărat de orice mecanicitate. Se impune o singură condiție: să aibă „o cunoaștere deplină și absolută a procesului creator al filmului, așa cum trebuie s-o aibă regizorul”. Pe această cunoaștere se bazează tocmai teoriile enunțate în *Aktior v Filme*. Actorul poate crea un personaj adevărat și vital prin elaborarea unui proces care presupune o cultură vastă și, printre altele, un scenariu

special și un montaj special. Cu scenariul pentru actori (și prin urmare pentru repetițiile lor), bucățile separate, relative la fiecare personaj luat în parte sunt alăturate una de cealaltă astfel încât să compună părți de interpretare de o mai mare durată, permițând o neîntreruptă mișcare interioară, pentru o unitate și o vitalitate necesare rolului. „Nu încapă nicio îndoială că, în cursul repetițiilor, din acest scenariu trebuie să se nască o unitate care să fie definitivă, care să înlocuiască în mod legitim și avantajos premiera și care să fie singura valabilă pentru turnare”. Montajul interpretării (compoziția pe ecran a unor fragmente turnate separat și în locuri deosebite: „geografie ideală”), vine să substituie tehnica de care are nevoie actorul de teatru pentru a „teatraliza” imaginea dobândită de rolul său. Conceptul acestui montaj presupune „prin analogie cu ceea ce se petrece în teatru, că actorul are înainte de toate capacitatea de a se folosi, în deplină cunoștință de cauză, de variația de unghiuri și de cadru pentru a-și exterioriza rolul. În al doilea rând, el comportă cunoașterea amintită, la actor, a mijloacelor montajului creator al întregului film”. Numai așa se poate înțelege și valorifica la maximum interpretarea. Din toate acestea rezultă o intimă colaborare între regizor și actor, colaborare ce se extinde și asupra celorlalte persoane care lucrează la un film, cel din urmă nefiind operatorul. Pudovkin susține de fapt că, la baza creației cinematografice, se află „munca colectivă”. Acest principiu e apărat de Pudovkin și atunci când își revede poziția estetică generală, incluzând-o în cel mai înalt grad în materialismul dialectic, adică atunci când denunță pericolele formalismului la care pot duce teoriile asupra modurilor de montaj, schematizate de el într-o primă perioadă. „Trebuie să spun că doi oameni, creatori în două

domenii de artă diferite, deși apropiate, se contopesc pentru mine într-o singură persoană. Ei sunt Lev Tolstoi și K.S. Stanislavski”, afirmă Pudovkin în ultimul său eseu teoretic. Am văzut mai sus ce influență a exercitat Stanislavski asupra lui (el îl definește „primul savant adevărat al teatrului realist”). Despre Tolstoi scrie: „Romanele lui Tolstoi au lărgit cadrul cunoștințelor mele asupra oamenilor vii. Tolstoi a fost pentru mine o școală vastă și hotărâtoare și mi-a educat capacitatea de a vedea oamenii cu ochiul unui artist, ceea ce m-a ajutat să înțeleg până la ce adâncime și precizie de coincidență cu viața reală poate duce un artist imaginea născută din arta lui...”

„Teoria trebuie să fie întărită prin practică, iar practica trebuie să se universalizeze în teorie”. Credincios acestei enunțări, Pudovkin e strâns legat de istoria cinematografului nu numai prin cărțile sale, ci și prin interpretările și creațiile sale regizorale. Primele contacte cu „camera” datează, după cum s-a văzut, din 1920, an în care e actor și regizează, în colaborare cu Preștiani, *V dni borbî* (în zilele de luptă). În *Neobâceainnie priklucenia Mistera Westa v strane bolșevikov* (Extraordinarele aventuri ale lui Mr. West în țara bolșevicilor, 1924) interpretarea sa se conformează principiilor lui Kuleșov, regizorul filmului. Primul și „unicul rol cu adevărat important”<sup>46</sup>, îl susține în *Jivoi trup* (Cadavrul viu, 1929) al lui Fiodor Ozep. După câteva experiențe regizorale (*Mehanika golovnovo mosga*, Mecanismul creierului, 1925;

---

46 Cfr. *Aktior v Filme*. În aceeași carte, Pudovkin afirmă în orice caz : „Eu n-am fost aici regizor, rolul meu era mare și complex, în orice moment al desfășurării rolului, ar fi trebuit să se pună problema întregului, a organicității rolului însuși, a funcției sale în film și a temei întregului film. Trebuie să admitem, cu onestitate, că nu s-a făcut nimic din toate acestea”.

*Șahmatnaia gonacika*, Febra jocului de șah, 1925) se impune în întreaga lume cu *Mati* (Mama, 1926), *Koneț Sankt-Peterburga* (Sfârșitul Sankt-Petersburgului, 1927) și *Potomok Ginghis-Hana* (Urmașul lui Genghis-Han, cunoscut și sub numele de *Furtuni deasupra Asiei*, 1928); opere considerate astăzi drept „clasice”. Interesante sunt *Prostoi sluciai* (O întâmplare simplă, 1932), care e primul său film sonor, și *Dezertir* (Dezertorul, 1933). Realizează după aceea *Pobeda* (Victoria, 1938), *Minimi Pojarski* (1939), *Suvorov* (1940), *Slavnost v Jirmunke* (Petrecere la Jirmunka, 1941), *Admirai Nahimov* (1947), *Jukovski* (1950) și – în colaborare cu Esther Sub – un film antologic de montaj, *Kino za 20 let* (Douăzeci de ani de cinema).

Până la moartea sa (Moscova, 30 iunie 1953), Pudovkin a continuat să desfășoare activitate de actor (*Înan Groznîi*, Ivan cel Groaznic, 1943 - 45), alternativ cu cea de regizor, și de profesor la Institutul superior de cinematografie. El își dezvoltă, cu fidelitate, nucleeele personalității și temele experienței sale, până în ultimul film, considerând acest lucru ca o datorie morală și o responsabilitate față de contemporani. Extras liber din romanul *Secerișul* de

Galina Nikolaeva, *Vozvrascienie Vasilia Bortnikova* (întoarcerea lui Vasili Bortnikov, 1953) reia, cu motive noi, tema principală a vechilor sale filme: nașterea unei conștiințe. Această conștiință e de altă natură și are altă intensitate decât de exemplu, cea a tânărului țăran din *Sfârșitul Sankt-ți etersburgului*. Și Bortnikov e un țăran, dar zilele lui Octombrie au trecut, iar problemele sale sunt deosebite.

Noutatea filmului constă înainte de toate în faptul că Pudovkin ia poziție împotriva prea numeroaselor opere – și nu numai cinematografice – „edificatoare”, apologetice,

„epico-monumentale”. Interesul lui de totdeauna pentru individ și pentru psihologia personajelor îl autorizează să respingă cel dintâi așa-numita teorie a liniei de conflict în societatea sovietică și să reîncetățenească contradicțiile particulare, necesare și ele pentru reprezentarea omului: să reîncetățenească adică exacta semnificație și exacta dimensiune a conceptului de „tipic”, adeseori alterat și deformat.

În *Vasili* întâlnim rămășițele vechiului în nou. Ce raporturi există între protagonist și Avdotia și de ce natură sunt ele? Întors acasă la câțiva ani după război și într-un moment când toată lumea îl crede mort, Vasili își găsește nevasta măritată cu un altul. Durerea ascute aspectele negative ale caracterului său, cum ar fi de exemplu, convingerea că femeia se află pe un plan inferior în ce privește răspunderile și drepturile. Treptat-treptat, el depășește prejudecățile și numai în clipa când iubirea dintre cei doi se poate întemeia pe baze comune de egalitate, încep să trăiască din nou împreună. Această depășire e posibilă numai fiindcă, deși având drept punct de plecare un conflict individual și privat, drama eroilor nu rămâne izolată, ci vine în contact cu drama altor oameni incluși într-o anumită realitate. Desfășurarea și deznodământul conflictului nu depind numai de calitățile personale și de caracterele lui Vasili și al Avdotiei, ci totodată de calitățile și de caracterele indivizilor care trăiesc alături de ei și cu ei. Fericirea lui Vasili și a Avdotiei nu se poate separa de interesele comunității și tocmai în cadrul acestor interese își pot reconstitui ei familia. Cine vede filmul în această cheie poate desprinde secretul poetic al finalului în cuvintele pe care bărbatul le spune femeii regăsite: „asta înseamnă fericire”; și totodată în „religiozitatea” umană, în pudoarea și respectul de care

regizorul dă dovadă în prezentarea personajelor, în marea dorință a unui sat întreg – țărani, tractoriști, mecanici, lipsiți încă de orice fel de cultură – de a învăța lucruri n-ai.

Pudovkin adaugă un surplus de poezie la poezia pe care o acordase dinainte oamenilor. Dar nu totul e poezie în *Bortnikov*. „Sunt convins – mărturisirea regizorul – de legitimitatea sarcinii mele, dar în același timp sunt plin de îndoieli cu privire la capacitatea mea de a-mi concretiza în mod convingător ideea și de a o transforma într-un patrimoniu al spectatorilor”. Forța emotivă, dezvoltarea unor situații și personaje, formarea caracterului lor, au uneori în dialog aspectul unei discuții logice, didactice. Cât despre viața colhozurilor și problemele ce le ridică, ea nu încheagă totdeauna cum s-ar cuveni conflictele dramatice. Mâna sigură a regizorului și avântul artistului, le simțim în episoadele care povestesc istoria lui Bortnikov și mai puțin atunci când acțiunea se extinde la viața satului. Imposibilitatea de a ajunge la acest echilibru se simte chiar din primele secvențe, în trecerea de la splendida realizare a întoarcerii eroului, atât de dureros încadrată în culorile întunecate ale iernii, la scena în care Vasili se duce la sediul raionului. Pudovkin se străduiește să depășească incertitudinile printr-o reprezentare lirică a peisajului, văzut în succesiunea anotimpurilor (câmpurile care se dezgheață amintesc secvența primăverii din *Mama*; materialul plastic e analog), cu folosirea unei culori bogate în tonalități având o funcție dramatică și tematică. Bucuria unei viziuni clare și suferința că nu poate face – spune un personaj din film – ce ar trebui și ar voi, izbucnesc în această operă și determină un nou conflict în afara personajelor, conflictul dintre Pudovkinomul și Pudovkin-artistul. Și tocmai această suferință atestă și documentează o extremă sinceritate, tocmai ea face din



*Bortnikov* opera plină de cele mai adânci frământări în cinematografia sovietică din ultimii ani, indicându-i un nou drum bogat în motive de dezvoltare și în posibilități. Avem parcă impresia că auzim cuvintele rostite de Pudovkin la sfârșitul vieții sale: „Pentru mine, Tolstoi nu e doar un scriitor pe care îl iubesc, ci un domeniu al artei în care dobândesc conștiință de mine însumi, în faza unei percepții deosebit de limpezi și de lucide a vieții”.<sup>47</sup>

---

47 LEON MOUSSINAC, *Le cinéma soviétique* cit.



36. Aleksandr Dovzhenko  
*Arsenal* (1929).



Aleksandr Dovjenko. *Pământul* (1930).

Montajul *a priori* și prin urmare „scenariul de fier” condamnă, după cum am văzut, principiile Lui Dziga Vertov, la baza cărora Leon Moussinac admite existența „unei contradicții teoretice destul de grave”. Deoarece nu se poate concepe posibilitatea aplicării „unui procedeu artistic de construcție în care elementele să nu fie ele însele artistice”<sup>48</sup>. „Critica teoriei lui Dziga Vertov – adaugă pe bună dreptate Margadonna – trebuie întemeiată nu atât pe folosirea elementelor neartistice într-un procedeu artistic (Joris Ivens și-atâția alții au demonstrat, dacă mai era necesar, că lucrul acesta e posibil), ci în intenția reducerii montajului la un procedeu științific: în felul acesta, cum afirma pe bună dreptate Charensol, geniul naratorului nu-l egalează pe cel al operatorului. Ca și cum ar fi vorba despre un pseudo-povestitor care dispune de o memorie excelentă (cum au, de pildă, atâția erudiți), dar nu știe să-și folosească în mod artistic amintirile”<sup>49</sup>. Între cele două teorii, aceea a montajului arbitrar a lui Dziga Vertov și a montajului *a priori* a lui Kuleșov și Pudovkin, se înserează principiile lui Serghei Mihailovici Eisenstein. „S-ar putea spune – ne avertizează Moussinac – că evoluând pe aceeași linie de activitate, Eisenstein se situează în centru, în timp ce Pudovkin se află la dreapta și Dziga Vertov la stânga; procedăm astfel deși n-avem intenția să dăm vreo justificare acestei scheme arbitrare, ci să oferim doar elemente pentru o discuție”<sup>50</sup>. „Eisenstein este – adaugă Lebedev – cel din tâi

---

48 ETTORE LO GATTO, 11 teatro russo (Teatrul rus), Treves, Milano 1917.

49s Cfr. Meseria de regizor cit.

50 LEON MOUSSINAC, Le cinéma soviétique cit.

artist revoluționar, în sensul deplin al cuvântului, deși în mod condiționat și cu oarecare rezervă”.<sup>51</sup>

Eisenstein s-a născut la Riga (Letonia) în ziua de 23 ianuarie 1898. Fiu al unui inginer constructor, face la Petrograd aceleași studii ca și tatăl său, fără să le poată însă termina. E dornic să devină pictor și între 1918 și 1920 îl găsim în rândurile Armatei Roșii, compilând afișe. În 1920, după ce a întemeiat în colaborare cu Meyerhold teatrul Proletcultului, devine scenograf și regizor de teatru, pune în scenă London și Ostrovski și, urmând exemplul maestrului „împrumută pentru spectacolele sale un mare număr de elemente din domeniul circului și *music-hallului*. În reprezentațiile teatrale propriu-zise introduce și elemente cinematografice, „sistem care va fi urmat mai târziu de Tairov”.<sup>52</sup>

În afară de experiența în domeniul teatrului și al picturii, cunoașterea curentelor strânse în jurul Proletcultului („Lef”, futurism etc.), ca și experiența acestei mișcări, sunt hotărâtoare pentru formarea teoretică și practică a lui Eisenstein. În momentul intrării sale în această organizație – independentă de partid și de multe ori chiar în conflict cu acesta în problemele culturale – Proletcultul e în toiul dezvoltării sale. Mișcarea a luat ființă înainte de Revoluția din Octombrie, scopul ei fiind stimularea activității artistice în sânul maselor muncitoare. A suferit o serie de modificări, dar criticile lui Lenin n-au izbutit să elimine principiile lui A. Bogdanov, filosoful empiriocriticismului, care refuza clasei muncitoare posibilitatea de „a avea acces la cele mai înalte rezultate ale culturii umane în general” și afirma că principiul

---

51 N. LEBEDEV, op. cit.

52 Cfr. JEAN RICHARD, Les grands réalisateurs russes, în „Cinéma”, Paris, n. 21, ianuarie 1932 ; ETTORE M. MARGADONNA, Cinema ieri e oggi cit-

estetic fundamental al artei proletare e „colectivismul”. „Noua artă - declară Bogdanov - își alege drept erou propriu nu individul ci colectivitatea”, în problemele formale, pozițiile dominante erau ocupate încă de futuriști, de decadenți, de formalisti și de idealisti.

De comun acord cu „Lef” și cu Proletcultul, scrie Lebedev, „Eisenstein neagă moștenirea cultural-artistică, proclamă cruciada împotriva tuturor vechilor forme de artă, disprețuiește pictura, teatrul de operă și teatrul dramatic, considerându-le realizări de nivel meșteșugăresc și, deci, inacceptabile pentru epoca noastră industrializată, și condamnă realismul ca fiind un stil, pasiv și aderent la niște clase depășite și muribunde”. Prima piesă pe care o pune în scenă în modul despre care am amintit este *Orice naș își are nașul* de Ostrovski. Cu acest prilej publică în 1923, în numărul 3 al revistei „Lef”, teoria „montajului atracțiilor”.

Vechiul teatru de „reprezentare-narațiune”, afirmă cu ocazia aceasta Eisenstein, e istovit. Locul lui l-a luat teatrul de „agitațieatracție”, dinamic și excentric. Sarcina acestui teatru, ca a oricărei arte de spectacol în general, este „să lucreze” spectacolul. Materialul fundamental al teatrului e spectatorul și formarea lui conform schemelor pe care le dorim. Spectacolul e un montaj liber de senzații impuse (atracții) alese în mod arbitrar, independente și legate printr-un motiv tematic unic. Subiectul și povestirea aparțin vechiului teatru de „reprezentare-narațiune” și sunt cu totul de prisos în noul teatru de „agit-atracție”. A face un spectacol bun înseamnă a compune un program solid de circ și de varietăți, plecând de la teza operei luată ca bază. Numai atracțiile și sistemul pe care-l alcătuiesc constituie miezul eficacității spectacolului. Atracția e conținută în fiecare moment culminant al teatrului, adică

în fiecare element al său care supune spectatorul la o acțiune psihologică și senzorială, verificată experimental și calculată matematic pentru a produce un anumit „șoc” emotiv. O acțiune psihologică și senzorială poate fi determinată și de o reprezentare imediată de Grand-Guignol de pildă, adică apariția pe scenă a unor ochi scoși, a unor mâini și picioare tăiate, sau participarea actorului prin intermediul telefonului la o acțiune halucinantă care se desfășoară la zeci de kilometri distanță (ceea ce constituie un surogat al „geografiei ideale”, care se folosește în film); sau: situația unui om beat care simte că se apropie pericolul și ale cărui strigăte de ajutor sunt considerate strigăte de entuziasm.

Foarte curând, după ce regizează alte două spectacole bazate pe teoria montajului atracțiilor, Eisenstein părăsește teatrul și se consacră cinematografului, de care se apropie, mărturisește el, pentru a-și realiza proiectele, fără a mai fi limitate de scenă, de public\* de actori și de latura „teribil de artificială” a teatrului. Cele dintâi filme străine pe care le vede sunt realizate de Griffith: e vorba de *Nașterea unei națiuni* (1915) și de *Intoleranța* (1916). În orice caz\* Moussinac se îndoiește că regizorul american a provocat „revelația” regizorului rus; în legătură cu aceasta, Francesco Pasinetti relatează că Eisenstein a ajuns la cinema datorită Lui Lupu Pick<sup>53</sup>. Filmele lui Griffith, a

---

53 Cfr. Filmlexicon, Piccola enciclopedia cinematografica (Filmeuropa, Milano 1948) compilată de Francesco Pasinetti pe baza lui Kleines Filmlexikon de Charles Reinert (Benziger und Co., Einsiedeln-Zürich 1946). Pasinetti însuși însă, în Eisenstein sau despre coerența stilistică („Bianco e Nero”, Roma a. IX, n. 1, martie 1948) relatează : „Eisenstein a învățat mult de la un Griffith al marilor spectacole și mai curând de la regizorul din Kentucky decât de la Lupu Pick...”

căruia influență apare evidentă, după cum am văzut, la alți teoreticieni, au „caracteristici comune” cu acelea ale lui Eisenstein: a se vedea, în primul rând, „simpla și eterna contradicție în lupta dintre bine și rău, dintre trecut și prezent, dintre adevăr și greșală, contradicție care duce, firește, la alegerea cadenței înseși a filmului”<sup>54</sup>. Ceea ce-l atrage îndeosebi pe Eisenstein spre cinema sunt, mai ales, „admirabilele posibilități ale montajului”.

De interesul pe care-l manifestă în această direcție nu sunt și nici nu pot fi străine încercările, mai mult sau mai puțin experimentale, făcute cu puțini ani înainte, în U.R.S.S., de către Kuleșov și Dziga Vertov, sau intuiția maestrului Meyerhold despre care am vorbit, momentul revoluționar deosebit și mediul cultural în care trăiește și activează, mediu unde principiul montajului e aplicat mai mult sau mai puțin înconștient în toate artele ce au afinitate cu literatura. Eisenstein studiază cu grijă experimentele celor doi „novatori”, cum de altfel o demonstrează criticile pe care le adresează acestora, și care constituie punctul de plecare pentru o mai profundă cercetare a montajului ca bază artistică a filmului. Vom vedea, în continuare, că există puncte de contact – în afară de cele de dezacord – între Eisenstein și Dziga Vertov; lucrul acesta apare evident încă în teoria atracțiilor, oricât de mare ar fi cantitatea de arbitrar care o caracterizează când e vorba de legarea diferitelor scene, bazate pe repulsia față de subiect; cât despre *Stacika* (Greva, 1924) – cel dintâi lung-metraj al lui Eisenstein – are o mare asemănare cu *Pravda* lui Dziga Vertov.

Eisenstein se apropie așadar de cinematograf fiindcă îl socotește „etapa actuală a teatrului”: „de fapt, spune el,

---

54 LfiON MOUSSINAC, Le cinema sovietique cit.

teatrul ca unitate independentă a construcției revoluționare, teatrul revoluționar nu mai există ca problemă. E absurd să perfecționezi un plug când poți să cumperi un tractor". Prin 1923 - 24, adică la câțiva ani după Dziga Vertov și Kuleșov, Eisenstein pătrunde în lumea cinematografului și începe prin a transfera în film, teoria montajului atracțiilor. Potrivit cu această teorie, observă Eisenstein, important în cinematograf nu e să înfățișezi faptele, ci să combini reacțiile emotive ale publicului. Prin urmare, atât din punct de vedere teoretic cât și din punct de vedere practic, se poate concepe o construcție fără legătură de subiect sau de logică, în stare să provoace un lanț de reflexe condiționate, pe care voința monteurului le leagă de evenimentele introduse, cu un rezultat care, conexas la aceleași evenimente, stabilește un nou lanț de reflexe. Aceasta e realizarea fundamentării pe un efect tematic, adică executarea sarcinii propagandistice. În afara „agitației”, subliniază el, nu există sau, mai bine zis, nu trebuie să existe cinematograf.

*Greva* pornește de fapt de la următoarele principii: 1) eliminarea figurilor individuale, a eroilor care se disting din mase, 2) eliminarea înlănțuirilor particulare de evenimente (e vorba de „trama-narațiune”, care chiar dacă nu e personală, se ridică în mod „personal” deasupra masei evenimentelor). Atât punerea în evidență a personalității eroului, cât și substanța tramei-narațiune, subliniază Eisenstein, sunt produse ale unei concepții individualiste despre lume incompatibilă cu concepția de clasă a cinematografului. Eisenstein, observă Lebedev, e absolut de acord cu ideologia proletcultistă „colectivistă” a lui Bogdanov, pe de o parte, și cu metoda „montajului atracțiilor”, pe de alta.

După *Crucișătorul Potiomkin* care, deși socotit de



regizor ca o victorie a „montajului atracțiilor”, se îndepărtează de unul din principiile sale cele mai polemice, adică absența subiectului – Eisenstein elaborează teoria „cinematografului intelectual”, a „gândirii cinematografice”, a ceea ce el numește „pasărea albastră a cinematografiei conceptuale”, ale cărei ecouri le vom găsi în opera sa chiar și când o va respinge, când o va abandona în parte. E preocupat să găsească noi căi, noi legi, noi forme în locul celor tradiționale pentru „a putea reda ou mijloacele filmului nu numai emoțiile și sentimentele, ci și conceptele politice, filosofice, științifice” (Lebedev). E timpul, spune el, ca cinematograful să înceapă a opera cu o gândire abstractă, reductibilă la un concept concret. Sfera de lucru a noilor posibilități filmice e reducția directă pentru ecran a unor concepte clasice utile, precum și a unor metodici, tactici și lozinci practice fără a se recurge cu această ocazie la bagajul suspect al trecutului dramatic și psihologic. Filmul trebuie să anuleze dualismul sferelor „sentimentului” și „rațiunii”: „să restituim științei sensibilitatea procesului intelectual, propria sa ardoare și pasiune, să împlântăm procesul abstract al gândirii în clocotul activității practice, să restituim formulei speculative care lăncezește, întreaga ei glorie și bogăția formei simțită cu vigoare animalică, să dăm arbitrarului formal claritatea unei formulări ideologice”.

Soluția acestei probleme, adaugă Eisenstein, nu se poate găsi decât în cinematograful intelectual, în sinteza filmului emoțional, documentar și absolut. Numai cinematograful intelectual e în măsură să pună capăt contradicției dintre „limbajul logicii” și „limbajul imaginilor” în baza limbii dialecticii cinematografice. Cinematograful e în măsură, și în consecință are datoria,

să adopte pentru ecran, în mod concret și sensibil, dialectica substanței dezbaterilor ideologice în formă pură, fără să recurgă la tramă, la subiect pentru personajul viu. Cinematograful intelectual poate și trebuie să rezolve tematici de tipul: „Devierea de dreapta”, „Devierea de stânga”, „Metoda dialectică”, „Tactica bolșevismului”. Și trebuie s-o facă nu numai în mici episoade caracteristice, ci prin expunerea unor sisteme complete și a unor sisteme de concepte. Din punct de vedere practic, când e vorba de calitatea temei la care vrea să-și aplice teoria, Eisenstein tinde spre *Capitalul* lui Marx; totuși, mijlocul prin care înțelege să „realizeze această grandioasă punere în scenă” rămâne o taină.

Eisenstein crede, așadar, că a ajuns la un cinematograf pur, intelectual, în stare să dea formă imediată ideilor, conceptelor, unui întreg sistem filosofic, fără să mai aibă nevoie de metafore, de perifraze. Toate acestea îi apar ca „o condiție a acelei sinteze a expresiei artistice și a concepției științifice spre care tinde”. Sesizând astfel necesitatea ca regizorul de film să posede o adâncă și vastă pregătire culturală, Eisenstein tinde prin intelectul și studiile sale spre enciclopedie, chiar dacă rezultatele efective ar putea fi dezordonate<sup>55</sup>. Întâlnirile sale cu poeți, scriitori, pictori sunt frecvente, și

---

55 .Spectator, critic, om de cultură și gânditor, Eisenstein urmărea cu un interes permanent și pasionat noutățile artistice, culturale, științifice din America, Anglia, Franța, Germania, China, Japonia. Un roman „feuilleton” american, care-l interesa pentru descrierea moravurilor, dobîndea un loc în mintea lui alături de speculații filozofice și de viziuni estetice... O clipă după ce citise pagini din Bergson sau din Freud, pune mîna pe „New Yorker”. Adesea s-ar fi putut spune că între diferitele domenii care stîrneau interesul lui Eisenstein, nu există nici o legătură imediată. De cele mai multe ori, treceau luni întregi sau chiar ani, înainte ca el să revadă critic

personalitățile respective sunt din cele mai diferite; Joyce – căruia îi ia apărarea în U.R.S.S. – Theodor Dreiser, Upton Sinclair, Milton – de care-și aduce aminte pentru bătlăia din *Nevski* – Walt Whitman, D.H. Lawrence, El Greco, Toulouse-Lautrec, Daumier, Diego Rivera și atăția alții. Studiază istorie, știință, filosofie, psihologie, reflexologie, psihanaliză, civilizațiile antice, mâinile culturi clasice: „Grecii, China și Japonia din perioada de aur, Renașterea italiană, Spania lui El Greco, Anglia lui Shakespeare, Franța lui Zola și Balzac și, în același timp, civilizațiile indigene din Pacific în lumina explorărilor din secolul trecut”. Visul lui Eisenstein e Leonardo, și iată că, pe neașteptate – dar nu tot atât de neașteptat în mintea regizorului – *Gioconda* apare în *Linia generală*. Pe de altă parte, Eisenstein spune că notițele pentru fresca *Potopul* constituie un mare fragment cinematografic, un exemplu clasic de montaj.

---

studiile și reflecțiile sale, mai cu seamă în lumina teoriilor marxism-leninismului... În biblioteca

lui Eisenstein nu era urmă de ordine, materialul fiind adunat într-o învălmășală indescritibilă. Tratatele științifice se înșirau în rînd cu romane polițiste de Agatha Christie, texte de poezie alături de opusculă de poezie populară, Ulișse al lui Joyce alături de Biblie. Volume de psihologie, de antropologie, de fiziologie, de artă figurativă și de cultură variată erau amestecate de-a valma. Trebuie să menționez, o operă a lui Platon printre romanele de aventuri ale lui Van Dine. În ansamblu, biblioteca aceea conținea cam de toate... Opere ca *Madame Bovary* de Flaubert și romanele lui Balzac și Zola, erau pline de însemnări ;i de schițe pentru o eventuală punere în scenă teatrală sau cinematografică. *Therese Raquin* fusese chiar transpusă în termeni de spectacol dramatic, după schema unui cerc închis toc mai strîmt, în timp ce monologul interior al lui Bloom din *Ulișse* de Joyce fusese redus la o schemă de tratare cinematografică" (MĂRIE SETON, Eisenstein, a Biography, The Bodley Head, London, 1952 ; trad. it. : S. M. Eisenstein, Bocca, Milano—Roma 1954).

În ce privește concepția sa filosofică, Eisenstein pleacă de la stânga hegeliană: „După Marx și Engels, dialectica, ca sistem, nu e decât reflectarea constantă a procesului dialectic (existență) a întâmplărilor exterioare din univers. Prin urmare: reflectarea sistemului dialectic al lucrurilor în conștiință, în conținuturi abstracte, în gânduri, dă naștere unor sisteme dialectice de gândire (materialism dialectic), adică filosofiei. Tot astfel, reflectarea aceluiași sistem în conținuturi concrete și în forme, dă naștere artei. Fundamentul acestei filosofii constă în a înțelege lucrurile în mod dinamic: *existența* e devenirea constantă a acțiunilor reciproce dintre două sisteme diferite, în timp ce *sinteza* e pricina constantă a procesului de opoziție dintre *teză* și *antiteză*. În domeniul artei, acest principiu dinamico-dialectic se autoafirmă drept conflict”. Potrivit acestui principiu, și pentru Eisenstein arta e „conflict”; prin funcția sa socială (întrucât finalitatea artei e de a scoate în evidență conflictele existenței pentru a promova conflicte analoge în observație și i pentru a făuri pe cale emotivă un concept intelectual concret prin coliziunea dinamică dintre pasiuni contradictorii, obținându-se astfel o percepție precisă); prin conținutul său (pentru că esența artei consta în conflictul dintre existența spontană și impulsul creator, dintre inerția organică și inițiativa îndreptată spre un țel); și prin metodele sale.

În o *forme stenaria* (Despre forma scenariului, apărută în „Biulleten Berlinskovo Torgpretistra”, nu. 1 - 2 din 1929), Eisenstein pleacă de la aceste principii generale, pentru a susține că montajul e „elementul de bază” al cinematografului. A determina natura montajului înseamnă, cu alte cuvinte, a rezolva problema specifică a noii forme de expresie. Dar această natură nu poate fi

căutată în principiile lui Dziga Vertov sau ale lui Kuleșov pentru care, după cum am văzut, „factorii unici ai ritmului erau mișcarea proprie imaginilor luate în parte și metrajul fiecărui fragment”. Pentru a demonstra că asemenea concepții sunt eronate, observă în mod just Eisenstein, ajunge „să determinăm un obiect dat, numai în raport cu natura obiectivă a duratei sale și să considerăm drept principiu un fenomen mecanic cum e legarea diferitelor fragmente de peliculă”, într-adevăr, conceptul veritabil al mișcării nu derivă dintr-un fenomen pur mecanic, din amestecul unui antecedent cu succesivul său. Senzația mișcării, percepția unei înaintări, a unei succesiuni cinematografice sunt produse de conflictul dintre prima imagine (a cărei incongruență există deja în conștiință) și imaginea succesivă. Gradul de discordanță, adaugă Eisenstein, marchează intensitatea impresiei și a tensiunii care – împreună cu efectele produse chiar de imaginea următoare – devin elementele reale și fundamentale ale ritmului particular al câneplastice. Iată de ce, caracteristica esențială a câneplastice este contrapunctul vizual. Dintre diferitele exemple de conflicte particulare ale formei cinematografice, Eisenstein citează, printre altele, pe cele lineare, de planuri, de volume, de spațiu, de iluminare și de durată. Din conflictele între obiect (materie primă) și unghiul din care se centrează; între obiect și natura sa spațială (distorsiune optică prin intermediul unei lentile); între un proces (obiect) și durata sa (fotografie ultrarapidă, ultralentă); între întregul sistem (optic) și o altă sferă de fapte, se ajunge astfel „la limita în interiorul căreia se produce un conflict între optică și acustică, și care dă naștere peliculei sonore”. Din acest din urmă conflict ia naștere un nou contrapunct orchestral de imagini vizuale și de imagini sonore, care oferă posibilități

și mai perfecte de forme de montaj, îngăduind depășirea „obstacolelor complexe de care – se izbește realizarea unui film din cauza imposibilității de a rezolva anumite teme numai prin elementele figurative”: haosul explicațiilor, de exemplu, care obligă la supra-încărcarea filmului cu scene inutile și în consecință încetinirea ritmului. Acest progres al montajului ca mijloc de expresie obținut prin noul contrapunct, nu elimină caracterul universal și internațional al cinematografului: când cinematograful sonor și vorbit preferă asincronismul sincronismului, sporesc posibilitățile de răspândire a ideilor conținute în film}.

„Formarea și luarea în considerare a formelor câneplastice ca rezultante ale unor conflicte, determină posibilitatea de a stabili un sistem unitar de dramaturgie vizuală care studiază toate cazurile posibile ale problemei: în particular și în general”. Eisenstein împarte montajul în montaj metric, ritmic și sonor. Această simplă subdiviziune ține seamă mai mult de „exigențele formale și estetice, decât de cele pur gramaticale” și Umberto Barbaro are dreptate s-o prefere celor formulate de Pudovkin și Arnheim<sup>56</sup>.

„Principiului epic” al lui Pudovkin, potrivit căruia montajul slujește la descoperirea unei idei datorită unor elemente dispartate, obținute din conexarea cadrelor luate în parte, Eisenstein îi opune deci un „principiu dinamic”: o idee nu se exprimă și nu e povestită prin elemente ce se succed, ci se manifestă ca rezultată a ciocnirii dintre două elemente independente unul de celălalt.

Într-una din scrierile lui din 1929, cuprinsă mai târziu în *Film-Form*, Eisenstein, rezumă în felul următor

---

56 Cfr., printre altele, manifestul citat al lui Eisenstein, Pudovkin și Alexandrov.

cele două metode de creație, adică a sa și a lui Pudovkin: „Revin asupra unei însemnări pe care am intitulat-o mai de mult: **Legătură** – și **Contradicție** – E. Iată trăsătura pentru a ajunge la punctul arzător al rupturii, în ce privește concepția montajului între P, Pudovkin, și E, adică eu însumi. Seara târziu, când venea la mine, discutam cu aprindere, fapt care se întâmpla des, ba chiar devenise aproape un obicei, pentru noi. Format la școala lui Kuleșov, Pudovkin susținea că înțelegerea își efectul imaginilor cinematografice, sunt determinate de un montaj luat în sensul unei *legături* liniare între imaginile înșirate în lanț, sau suprapuse asemenea cărămidizilor unui edificiu, pentru a construi și a expune ideea. Eu, însă, susțineam punctul meu de vedere, adică montajul considerat drept conflict de imagini, din care trebuie să țâșnească conceptul pe care vrem să-i exprimăm, în timp ce legătura pură dintre imagini era pentru mine o soluție ce nu putea fi propusă decât în mod excepțional”. Mai mult decât oricare alt teoretician rus, Eisenstein caută în imagine și în montaj mijloacele capabile să trezească inspectorul emoția prin intermediul gândirii, al raționamentului. În această privință e interesant să reproducem câteva pasaje dintr-o conferință pe care a ținut-o la Sorbona, la 17 februarie 1930 și care a fost publicată în „La Revue du Cinema” din aceeași lună<sup>57</sup>: „Lucrând în această direcție, am reușit să îndeplinim marea sarcină a artei noastre, adică să inoculăm imaginilor idei abstracte, să le transformăm în concret într-un mod oarecare, adică fără să traducem ideea printr-o anecdotă sau o povestire, ci găsind direct în imagine sau în combinațiile de imagini, mijlocul de a

---

57 S. M. EISENSTEIN, Les principes du nouveau cinema russe (Principiile noului cinematograf rus), în „La Revue du Cinéma”, Paris, nr. 9, aprilie 1930. Articol citat de Margadonna.

provoca reacțiile sentimentale prevăzute și scontate în mod anticipat". „Se pune problema - continuă Eisenstein - de a realiza o serie de imagini compuse în așa fel încât să provoace o mișcare afectivă și să stârnească, la rândul lor, o serie de idei. De la imagine la sentiment, de la sentiment la teză. Procedând astfel, riscăm desigur să devenim simboțiști; dar să nu uitați că cinematograful e singura artă concretă care e, în același timp „dinamică și care poate să pună în mișcare operațiile gândirii. Dinamica gândirii nu poate fi stimulată așa cum se întâmplă în celelalte arte care sunt statice și care nu pot decât să dea o replică gândirii, fără s-o dezvolte în mod real". Această sarcină de ațâțare intelectuală poate fi îndeplinită, după Eisenstein, tocmai de cinematograful. Aceasta va fi opera. istorică a artei timpului nostru, pentru că noi suferim de un dualism teribil între gândire, speculație filosofică pură, și sentiment, emoție. În primii ani, magici și religioși, știința ca și înțelepciunea colectivă, erau un element de emoție; apoi, odată cu dualismul, lucrurile s-au schimbat, astfel că acum avem pe de-o parte filosofia speculativă, abstracția pură, iar pe de altă parte, elementul emoțional pur. Acum trebuie să ne întoarcem, dar nu la stadiul primitiv, adică la cel religios, ci la o sinteză asemănătoare înglobând elementul emoțional și pe cel intelectual". „Eu cred - încheie Eisenstein - că numai cinematograful e în stare să realizeze această mare sinteză de a restitui elementului intelectual izvoarele sale vitale, concrete și emotive".

La Conferința lucrătorilor din cinemtografia sovietică, ținută la Moscova în ianuarie 1935 cu ocazia celei de-a 25-a aniversări a acestei cinematografii, Eisenstein, a afirmat cu privire la „cinematograful său intelectual": „Ce a fost și ce este, în fond, acest



cinematograf intelectual, despre care se vorbește atât de mult, ca despre o problemă relativ actuală, ca despre un sistem răspândit? înainte de toate, cred că e absolut necesar să limpezim ideile asupra lui. Neînțelegerea care-l înconjură, provine de fapt din concepția și din definiția curentă, potrivit căreia oricine vorbește despre cinematograful intelectual, ori de câte ori crede că a sesizat absența elementelor emotive; prin urmare, acest gen de cinematograf e identificat cu negarea emotivității în expresia cinematografică. În afară de aceasta, expresia fantastică trece drept expresie cinematografică intelectuală, indiferent despre ce fantezie e vorba... Dimpotrivă, când unii din noi am enunțat pe vremuri teoria cinematografului intelectual, ea a fost considerată drept o metodă în stare să se identifice cu întreaga structură a filmului, și menită să conducă pe spectator la emoție prin gândire și prin judecată. Dacă țineți minte că am scris pe atunci un articol, intitulat *Perspective*, nu puteți să nu admiteți că orientarea gândirii spre o funcție emotivă a fost una din problemele fundamentale ale cinematografului intelectual, așa cum îl înțelegem noi. Nu are niciun sens să fiu acuzat că aș avea o concepție intelectuală desprinsă de faptul emotiv. Dimpotrivă. Am scris și repet că dualismul sentimentului și al rațiunii trebuie să fie categoric depășit de arta cea nouă: trebuie să facem în așa fel ca procesul intelectual să redevină aprins și plin de pasiune; trebuie să includem înclinarea spre gândire și însuși procesul ei în clocotul realității".

Cinematograful intelectual, încadraturile luate în înțeles de concepte și conflictul dintre ele în sensul creației de idei noi, sunt ostile „omului viu” și prin urmare actorului profesionist: „Tovarășe «om viu»! De literatură nu răspund. Nici de teatru. Dar cinematograful nu e făcut

pentru dumneata. Pentru cinematograf, dumneata ești o deviere <se dreapta". Imaginea omului și aceea a activității sale pot fi substituite, după Eisenstein, prin imaginea gândirii adaptate la ecran. Eisenstein – ca de altfel și Pudovkin, și Kuleșov, și Dziga Vertov, așa cum se prezentau în anii aceia – se declară mulțumiți cu așa-numitul «tip»; «tipajul» surprins în viață e o materie în mâinile regizorului la masa de montaj. La Eisenstein, exigența «tipului» și războiul declarat actorului profesionist izvorăsc nu numai din exigențele montajului, din „dictatura montajului”, ci și din concepția pe care o are despre eroul-masă înțeles ca un colectiv în opoziție cu eroul individual și simbolic al lui Pudovkin. „Atât ideea «tipizării», cât și aceea a «montajului» s-au născut – afirmă Eisenstein – din teatru. Atât «tipizarea» cinematografică, cât și teatrul Commediei dell’Arte se bazează pe mască. Singura diferență e că în cinematograf am înlocuit șapte sau opt măști cu sute de chipuri. În orice caz, în *Greva* se păstrează riguros iconografia tradițională a Commediei del’Arte... Așa cum am dezvoltat-o noi, însă, «tipizarea» nu e nici convențională, nici tradițională. E o metodă sintetică. Menșevicul din *Octombrie*, de exemplu, e o sinteză de trăsături emotive și biologice caracteristice... «Tipizarea» e un moment al dezvoltării Teatrului dell’Arte... Teoria tipului nu e o creație individuală a mea, a lui Pudovkin sau a lui Kuleșov, ci tendința timpului nostru”.

Dar dacă lăsăm de o parte «tipul», teoria lui Eisenstein se depărtează de a lui Pudovkin prin alte principii fundamentale și substanțiale. „Subiectul, prin natura sa – scrie Eisenstein – nu dă câtuși de puțin formă materialului cinematografic; el reprezintă doar un stadiu al acestui material, tranziția de la alegerea unei teme de

către artist, la realizarea ei vizuală". Subiectul e „stenograma unei emoții, care se va realiza în mod succesiv într-o serie de viziuni plastice” fără ca ceva din el „să condiționeze realizarea vizuală”. Iată de ce cade necesitatea unui scenariu, cu atât mai mult a unui „scenariu de fier”, care prevede totul pe hârtie (de la angulații la mișcările aparatului și ale actorilor): în orice caz, el „poate da viață unui film în măsura în care numerele de ordine care deosebesc cadavrele înecaților la morgă, le pot însufleți pe acestea”. Combătând scenariul de fier, Eisenstein apără așa-numita „nuvelă cinematografică”: o ciornă de subiect, lungă de vreo două sau trei pagini dactilografiate, „descrierea tramei în progresia și în ritmul momentelor emoționante, așa cum va trebui să le simtă spectatorul”, „narațiunea sintetică pe care o poate face un spectator după vizionarea filmului”. Scenaristul și regizorul se exprimă fiecare în limba lui; regizorul lucrează după o „ciornă”, fără a avea descrierea amănunțită a cadrelor, a secvențelor și a montajului. În film, opera de artă se realizează în clipa înfăptuirii sale, iar montajul, care o concretizează, nu poate fi fixat dinainte pe hârtie, prin urmare nici nu poate exista pe această hârtie: din *a priori* montajul devine astfel *a posteriori*: „cu adevărat creator”; opera regizorului este, în cel mai bun caz, „creație imediată. Numai da masa de montaj se precizează tema, se concretizează subiectul, se nasc personajele; regizorul e atotputernic; el, și numai el, e unicul creator al operei cinematografice”. Pe această linie, „o condiție tipică a regiei – ne avertizează mai târziu Pasinetti, Puccini și alții – e capacitatea de improvizație care nu poate lipsi artistului când vine în contact cu izvoarele vii ale propriei sale inspirații, oameni și lucruri pe care aparatul\* sau instrumentul material (penelul,

condeiul, dalta), le transformă\* sub impulsul unei viziuni autentice, în piese de artă". De altfel e „cu neputință să-ți imaginezi un regizor-artist care să rămână doar un credincios «traducător» al scenariului când se află în fața realității speciale a platoului, care nu poate fi niciodată condiționată de o previziune perfectă, și în fața realității naturii". În orice caz, „din punct de vedere strict artistic, desigur că e mai interesantă opera regizorului care se exprimă direct, folosindu-se numai de mijloacele tehnice exclusive ale cinematografului (aparatură de filmat, peliculă etc. Și mai ales de materialul plastic pe care numai turnarea îl poate preschimba din realitate în poezie), inventând în timp ce realizează filmul (prin cadraj, prin mișcarea aparatului, atitudinea și acțiunea actorilor, dispunerea obiectelor, efectele de lumină și de sunet) rezervându-și apoi în cadrul montajului, compoziția definitivă a operei, căreia îi va da acel ritm ce se naște din montaj și care, în timpul turnării, e indicat numai în datele sale esențiale". Scenariului, ca și subiectului, „nu li se poate atribui decât o valoare de propunere". Cu alte cuvinte, e destul dacă folosim ca punct de plecare, „ideea tonului" și „o predispoziție a mijloacelor tehnice necesare precum și a materialului scenografic și uman; dar atât una, cât și celelalte, pot fi stabilite printr-o simplă schiță"<sup>58</sup>.

Asemenea principii au fost și sunt în orice caz ilustrate în filme foarte valabile<sup>59</sup>. Din câte am văzut

---

<sup>58</sup> FRANCESCO PASINETTI și GIANNI PUCCINI, *La regia cinematografica* (Regia de cinema), Rialto, Venezia, 1945.

<sup>59</sup> Principiile lui Eisenstein au găsit în Alexandr Dovjenko un adept ilustru. În *Profession de foi d'un metteur-en-scene soviétique*, *Profesiunea de credință a unui regizor sovietic* („La Revue du Cinema" Paris, n. 14, septembrie 1930) el afirmă printre altele: „Nu mă interesează subiectele ca subiecte. Eu le consider modalități care pot exprima mai

rezultă că, într-un anumit sens, rămâne acceptabilă afirmația lui Margadonna, potrivit căreia dacă metoda lui Dziga Vertov condamnă „în principiu și cu anticipație, sistemul artistic al lui Pudovkin, în fond el servește în parte drept sursă de inspirație lui Eisenstein”. Această inspirație poate fi căutată de fapt în principiul unui cinematograf cu caracter „documentar”, care n-are nevoie

---

bine importante forme sociale. De aceea, lucrez pe documente tipice și caut să le sintetizez. Eroii mei sînt reprezentanți ai clasei din care fac parte, gesturile lor tot clasa o reprezintă. Documentarea filmelor mele e concentrată pe momente, pînă la ultima limită ; în același timp îi pun pe eroi să treacă prin focul emoției pentru a le infuza viață și adeseori elocvență. Nu rămîn niciodată indiferent față de documente... Lucrez cu actori profesioniști, dar mai ales: cu persoane alese din mulțime... Cînd aleg actori profesioniști, mă îngrijesc întîi de toate ca rolul lor să nu îngăduie meșteșugului să fie prea evident. Cît despre celelalte personaje, folosesc toate artificiile care-mi permit să obțin fără greutate rezultatele dorite" (din rezumatul dat de Margadonna în Cinema ieri e oggi cit.). Jean-George Auriol, în noua serie a revistei „La Revue du Cinema" (Paris, t. III, n. 18, octombrie 1948), amintește „profesiunea de credință\* a lui Dovjenco, citind alte scrieri ale regizorului rus, autor al unor opere deosebite ca Arsenal (1920), Zemlia (Pămîntul, 1929) și Ivan (1932). Pe un plan mai înalt trebuie să situăm Sciors (1939) și Miciurin (1949).

Alți adepți ai teoriei lui Eisenstein sînt, în Rusia, Iurii Raizman (Zemlia jajdet, Pămîntului i-e sete, 1931 ; Liotciki, Aviatorii, 1935 ; Posledniaia noci, Ultima noapte, 1937) și frații Va-siliev (Ceapaev, 1934. Scenariul acestui film, împreună cu altele ale acelorași autori, au fost publicate de Goskinoizdat din Moscova în 1950). Principiul montajului a posteriori este adoptat de regizori ca Flaherty (Man of Aran, Omul din Aran, 1933—34) și Fejos cu An handfull ris (Un pumn de orez, 1938). În Italia, a se vedea Rossellini (Paisă, 1946 ; Germania anno zero, 1947) și Luchino Visconti (La terra trema, Pămîntul se cutremură, 1948).

ETTORE M. MARGADONNA, Cinema ieri e oggi cit.

FRANCESCO PASINETTI, Eisenstein o della coerenza stilistica cit.

de actori profesioniști și care poate fi realizat în afara platourilor. În schimb, nu putem accepta afirmația lui Moussinac (în *Le cinéma soviétique*, din care și extrage Margadonna informațiile pentru capitolul despre ruși din *Cinema ieri e oggi*): „Eisenstein se bizuie teoretic mai mult pe obiectiv decât pe ochiul său, mai mult pe mecanismul aparatului, decât pe principiile sale artistice” întrucât „filmează de mai multe ori aceeași scenă și preferă să lucreze pe un material bogat și abundent, fără nicio economie de peliculă”. Spre deosebire de Dziga Vertov, Eisenstein nu se biază pe miracolismul „camerei”: cadrele sale nu sunt „interpretate de obiectiv”, ci sunt rodul unei intime experiențe narative și artistice: „compoziția fiecărui cadru în parte – observă Pasinetti – e realizată de pe urma raportului dintre peisajul natural sau scenografia artificială pe de o parte, personaje și obiecte pe de altă parte. E vorba mai degrabă de cadre determinate și nu de poziții extravagante sau, să zicem, dezordonate ale aparatului de filmat” și care sunt considerate drept fragmente specifice ale unei suite de cadre, în funcție de un montaj niciodată arbitrar 2.

„Dziga Vertov și Kuleșov – subliniază Lebedev – se interesau mai cu seamă de probleme formale și lăsau problemele ideologice pe al doilea plan; Vertov le socotea gata rezolvate fiindcă lucra pe un material documentar care reflecta realitatea sovietică; cât despre Kuleșov, el nu înțelegea în anii aceia semnificația problemelor ideologice și le ignora complet. Eisenstein a fost primul dintre novatori care n-a conceput că poate căuta forme noi făcând abstracție de noua tematică socială. Studiind și asimilând perfect toate cuceririle lui Vertov și Kuleșov (în domeniul montajului și al compoziției cadrului), punând – și rezolvând în parte – în primul său film o serie de noi

probleme formale, Eisenstein nu uită o clipă sarcina fundamentală a oricărui autentic artist revoluționar și anume influența activă asupra spectatorului în direcția utilă Revoluției”.

Filmele lui Eisenstein sunt prin urmare exemple limpezi și eficace ale unei sinteze de forme și de conținuturi noi care are uneori un înalt nivel și care nu mai e un „miracolum al camerei”. Din aceste filme iau, de altfel, naștere principiile teoretice. Primul contact direct al lui Eisenstein cu cinematograful datează din 1923; în punerea în scenă a *Înțeleptului* – după comedia *Orice naș își are nașul* de Ostrovski – înserează un *short* despre „jurnalul lui Glumov”, care parodiază cine-actualitățile lui Dziga Vertov și Tisse. Un an mai târziu regizează *Stacika* (Greva, 1924), după care urmează *Crucișătorul Potiomkin* (1925) și *Oktiabr* (Octombrie, cunoscut și sub titlul: *Cele zece zile care au zguduit lumea, 1927 - 28*); cu excepția celui dintâi, tema e mereu aceeași. În această privință e interesant să reproducem câteva afirmații făcute de Eisenstein lui Moussinac în timpul șederii acestuia din urmă la Moscova, în octombrie-noiembrie 1927. „Oare cum aș putea ca artist – spune el – să exprim alte lucruri, și cu o mai mare libertate, despre viața la care iau parte cu tovarășii mei și despre emoția pe care o încerc? Nu sunt membru al partidului comunist, dar asta nu înseamnă că trebuie să refuz să înfățișez pe ecran tot ce simt ca putere de acțiune și de voință a maselor care au făcut și continuă să facă revoluția; nu pot refuza să exprim sentimentele și ideile de care noua Rusie e atât de plină. Nu se cuvine oare ca artiștii să zugrăvească epoca în care trăiesc? Dar în U.R.S.S. nu există nimic altceva de exprimat în afară de timpurile revoluționare” 2. Aceste cuvinte – ca de altfel și cele spuse de Vsevolod Pudovkin – înseamnă actul de

credință al unui regizor creator și acest act de credință nu are nimic comun cu „imperativele ideologice”. După revoluția războinică urmează, în activitatea practică a lui Eisenstein, o fază pe care Bardeche și Brasillach o numesc „revoluție pașnică”: *Staroie i nevoie* (Vechi și nou, cunoscut mai ales sub titlul de *Linia generală*) e realizat în 1926 - 29 în colaborare cu Alexandrov. Între timp a apărut filmul sonor și Eisenstein pleacă să-i studieze împreună cu Alexandrov și cu prea credinciosul său operator Tisse, în Germania și în Franța, unde semnează *Românce sentimentale* (1930). E vorba de un scurt metraj muzical, care-i aparține de fapt lui Alexandrov.

După cum am văzut, Eisenstein sprijină cinematograful sonor pentru că oferă posibilitatea de a crea noi contraste și noi conflicte. În Statele Unite, unde e chemat de Jesse L. Lasky, regizorul rus reia o afirmație făcută la Sorbona („filmul în întregime vorbit e o *betisea*) și precizează că, în anumite cazuri, dialogul constituie „un adevărat material pentru filmul sonor”, mai ales pentru monologul interior care „se potrivește cinematograf ului mai mult decât literaturii și teatrului”. Literatura (a se vedea Dujardin și *Joyce*) e de fapt „prea stânjenită de limitările ce-i impun cuvintele, în timp ce teatrul e limitat de un relativ naturalism, astfel că nu pot transmite vigoarea acestui mijloc”. Eisenstein face teoria monologului interior filmic în „nuvela cinematografică” sau, mai degrabă, în însemnările scrise cu ocazia unui film care, din diferite motive, n-a fost regizat de el, ci de von Sternberg; e vorba de *An American Tragedy* (O tragedie americană), bazat pe oromanul lui Theodore Dreiser. „Numai filmul - scrie printre altele Eisenstein - are la dispoziția sa mijloacele necesare prezentării adecvate a gândurilor rapide ce trec prin mintea unui om zbuciumat...



Pentru că numai filmul sonor e în stare să reconstituie toate fazele, precum și esența specifică a procesului mintal... Ce splendide ciorne de scenariu erau acelea! Nu numai gândirea mă ajuta acum să înaintez, ci și imagini însoțite de sunet, sincronizate și nesincronizate. Și pe urmă numai sunete, fără nicio formă vizuală și fără imagini referitoare la ele; aceste sunete simbolizau obiecte. Apoi, dintr-odată, se rosteau cuvinte formulate cerebral și tot cerebral, și rece, pronunțate. Pe ecran se perinda un film cu desăvârșire negru, o vizibilitate fără forme. Un limbaj pasionat și incoerent – numai substantive sau numai verbe – și urmat după aceea de interjecții, zigzaguri de figuri fără semnificație, care se scurg sincronizate cu cuvintele. O clipă, imaginile curgeau repezi în tăcerea absolută... Apoi sunetele erau incluse în polifonie. Și în imagini. După aceea, în imagini și sunete împreună. Fie intercalându-se în cursul exterior al lucrurilor, fie introducând elemente ale cursului exterior al lucrurilor. Se reprezenta însăși frământarea gândirii tuturor acelor *dramatis personae*, *conflictul* îndoielilor, al scopurilor, al pasiunii, al vocii, al rațiunii, prin intermediul mișcării când repezi, când scurte, întărind diferența de ritm dintre unele și celelalte și, în același timp, punând în contrast absența aproape completă de acțiune exterioară față de febrilele dezbateri interioare, îndărătul măștii impasibile a figurii”.<sup>60</sup>

Teoriile lui Eisenstein cu privire la limitarea sau mai

---

60 Eisenstein a început a fi un precursor al acestor noi contraste și conflicte încă în Octombrie : „Obținem mișcarea dramatică legînd imaginile înaintării unui batalion muncitoresc de motocicliști (o succesiune crescîndă de roți ce se învîrtesc vertiginos) de imaginea intrării delegaților, astfel încît atmosfera copleșitoare în care are loc Congresul, ritmul ci dramatic m crescendo, importanța evenimentului, toate sînt vizualizate în mod dinamic și devin, de o evidență izbitoare\* (cfr. The Film Sense).

bine zis la adoptarea formei ecranului datează din timpul neizbutitei sale călătorii în America; importanța acestei probleme nu e oarecare, deoarece ea presupune o altă problemă și anume aceea a compoziției vizuale. Asemenea teorii, care au constituit întâi obiectul unui memoriu și au fost pe iurmă publicate de „Close Up”<sup>1</sup>, pleacă de la analiza compozițiilor verticale, scoțând în relief modul în care acestea au jucat „un rol important în dezvoltarea omului”, deoarece omul, devenind *erectus*, a încetat „să mai stea aplecat și să se târască”, ceea ce însemna „dispreț”, pentru a-și ridica ochii spre cer, spre Dumnezeu, manifestându-și aspirația prin arcuri gotice, prin ornamente și ferestre. În noua eră industrială, el a creat formele tipice ale spiritului materialist făcând să fumege coșurile fabricilor, construind zgârie-mori, ridicând piloni. Dar deși verticala e dominantă, farmecul orizontalei nu a pierit. Orizonturile, câmpiile, nesfârșitele întinderi ale apelor mai trezesc și azi un sentiment de nostalgie și poartă în ele amintirile târâmurilor ce nu cunosc graba și viteza vieții moderne. Pentru a rezolva acest conflict, Eisenstein propune un ecran pătrat, capabil să trateze fără părtinire compoziții care, prin natura lor, sunt verticale și orizontale”<sup>61</sup>. Chiar dacă, așa cum observă Spottiswoode, aceste teorii suferă de anumite contradicții, ele repudiază în mod evident „ideea (propusă de același regizor într-un alt moment) a unui ecran extensibil” (vezi magnoscopul)<sup>62</sup>.

---

61 Din rezumatul făcut de Spottiswoode în A Gratin of the Film cit.

62 O aplicare a „ecranului extensibil”, a folosirii adică în același film și în momente diferite, a cadrelor orizontale și verticale — potriYit cu anumite nevoi pentru a obține anumite rezultate — a fost încercată de americanul Glen Alvey în filmul de scurt metraj intitulat Help I (Ajutor !, 1955). „Cadrul dinamic îngăduie — comentează Derek Prouse — o imagine de diferite dimensiuni, cerute de necesități expozitive sau de

Alte eseuri originale ale lui Eisenstein sunt publicate în revistele engleze și americane. În 1942, apare la New York *The Film Sense* (Harroourt, Brace and Company) iar în 1949, *Film Form* (idem), în care regizorul-teoretician rus adună sistematic și dă un sens estetic mai amplu materiei tratate anterior în diferite publicații sovietice și străine. Primul din aceste volume, scrie printre altele Eisenstein, „încearcă să fie o contribuție la arta cinematografului, punând în lumină un aspect de bază al teoriei și practicei sale: problema montajului... Cartea mea înlesnește, pe de altă parte, formarea unei perspective asupra posibilităților latente ale mijlocului filmic, pe care le cunoaștem doar într-o foarte mică măsură”. Eisenstein se referă mai ales la cinematograful „vizual-auditiv”; iar în ultimul capitol, el apără din nou arta fonofilmului precum și modul în care toate artele se pot contopi în ea într-o viguroasă sinteză. Printre numeroasele probleme tratate, el nu uită nici pe aceea a culorii, care nu poate fi rezolvată prin folosirea unui catalog invariabil de culori-simbol: „Înțelegerea emotivă și funcția culorii se vor naște din determinarea temei cromatice a operei coincidând cu realizarea practică a motivelor vii ale întregului film. Noi nu ne supunem unei legi întâmplătoare și inevitabile de semnificații și de corespondențe absolute între culori și sunete, de raporturi absolute între acestea și anumite emoții specifice; noi putem hotărî care culori și care sunete se potrivesc mai bine unei anumite cerințe sau unei anumite emoții, conform necesităților noastre<sup>14</sup>. În cursul analizei pe care o face, Eisenstein alege galbenul drept exemplu și trage

---

atmosferă. Aceasta se obține prin două series de rame metalice care controlează înălțimea și lungimea imaginilor\* (cfr. „Sight and Sound”, London, iarna 1955 ; a se vedea și comentariul lui Ragghianti în „Bele-Arte”, Florența, - a. V, n. 29, martie—aprilie 1957).

concluzii pe baza unor ample citate și analize ale unor opere sau teorii, de la *Cafeneaua nocturnă a lui Vincant van Gogh* la *Spiritul mortului care veghează* de Paul Gauguin, de la *Poemele lui T.S. Eliot* la *Suflete moarte* de Gogol, de la *Al doilea autoportret* de Rembrandt la teoriile lui Goethe asupra culorilor, de la o scrisoare a lui Diderot către Madame Volland, la studiile lui Gorki asupra lui Verlaine și asupra decadentiștilor, de la teoria lui Rembrandt asupra culorilor până la unele considerații ale lui Picasso asupra „pictorilor care transformă soarele într-o pată galbenă” și asupra altora „care transformă o pată galbenă în soare”. În <sup>63</sup>stereoscopie ca și în culoare, Eisenstein vede noi posibilități de expresie. Filmul bidimensional oferă exemple de suprapunere volum-spațiu, de impresie plastică unitară între particular și general, care sunt mai eficace și mai diferite decât cele conținute în primele experiențe ale filmului stereoscopic, stânjenit încă de prea multe limite tehnice. Totuși, posibilitățile acestei ultime forme a cinematografului au la bază, afirmă Eisenstein, dinamicitatea volumului identificat cu spațiul și a spațiului identificat cu volumul, întrepătrunse între ele și existente simultan: ceea ce ar permite, și nu numai pe plan tehnic mecanicist, o nouă comuniune între actorul de pe ecran și spectator, o nouă posibilitate de „a arunca o punte” peste prăpastia care-i desparte și prin urmare o posibilitate de „a proiecta” asupra acestuia din urmă ceea ce se mărginește astăzi la suprafața plată a ecranului, așa după cum, în anumite întruchipări „metaforice” se verifică unitatea dintre spectator și actor în teatru, dintre autor și cititor în literatură.<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup> The Film Sense cit., apărut în ediție italiană cu titlul *Tecnica del cinema*, Einaudi, Torino, 1950,

<sup>64</sup> Cfr. S. M. EISENSTEIN, *O stereoscopic* (Despre cinematograful

Metodele și principiile lui Eisenstein nu se împacă, după cum am văzut, cu cele practicate la Hollywood. Alungat din California, pleacă în 1931 în Mexic pentru a realiza, cu ajutorul bănesc al scriitorului Upton Sinclair: *Que Viva México* /, o operă în patru părți, cu prolog și epilog și care voia să fie epopeea acestei țări. După ce a turnat, lipsit de aparate sonore, șazece de mii de metri de negativ, se întoarce în Rusia. Cumpărat de producătorul Sol Lesser, materialul „a fost compus într-un film, pe care Eisenstein nu l-a recunoscut și care se bazează pe țesătura celui «De-al doilea roman», precedat de fragmente de prolog și urmat de fragmente de epilog”. Astfel, montată în mod arbitrar, pelicula ia titlul de *Thunder over México*, Furtună deasupra Mexicului, (1933), versiunea italienească numindu-se *Lampi sul Messico* (Fulgere deasupra Mexicului) <sup>65</sup>; alte fragmente au fost folosite ca material obișnuit de „repertoriu” sau prezentate ca scurt metraje: *Death Day* (Ziua morții), *Eisenstein în México*. În colaborare cu Paul Bumford, Marie Seton produce, scenarizează și supervizează montajul lui *Time in the Sun* (Timp în soare) care nu e decât o reprezentare schematică în spiritul declarațiilor pe care Eisenstein i le-a făcut Mariei Seton despre *Que Viva México*! <sup>66</sup>

---

stereoscopic) în -Iskusstvo Kino, Moscova, nr. 2, martie—aprilie 1945.

65 Asupra împrejurărilor complexe în care a fost realizat *Que Viva Mexico* /, tfr. MAR LE

SEION, Histoire du film inachevé d'Eisenstein : *Que Viva Mexico* f în „La Rivue du Cinema\*,

Paris, serie noui» t. III, n. 18, octombrie 1948 ; MĂRIE SETON, De ce *Que Viva Mexico* /

a ramai neterminat, în „Cinema41, seria nouă, Milano, s. I, n. 4, 15 decembrie 1948 ; MARIE SETON, S. M. Eisenstein cit.

66 *Que Viva Mexico* t poate fi comparat — scrie Georges Sadoul — cu o

Întors în Rusia, Eisenstein începe să lucreze *Bejin Lug* (Lunca Bejinului, 1934 - 37), rămas și acesta neterminat: regizorul e criticat „pentru că ar fi acordat, în filmele sale, un loc de prim rang avântului distructivă 1 în trecut, afirmă el, era mult mai important să oferi prin cinematograf sensul colectivității; azi e important să zugrăvești omul în cadrul colectivității. Ceva mai înainte,

---

uriașă catedrală

începută și neterminată ; cîțiva artiști au adunat materialul, au sculptat pietrele, au modelat ogivele și capitelurile. Dar, înainte de a se fi putut apuca de construcția propriu-zisă a edificiului lor, au fost lipsiți de material, lăsat apoi la îndemîna tîlharilor. Primii veniți — continuă

Sadoul — au imitat pilda unor anumiți seniori feudali din Evul Mediu care dărimau palate străvechi pentru a-și construi castelele și aruncau cele mai pure statui în cuptoarele de var. Apoi au sosit cîțiva artiști, care voiau să salve/e măcar cîte un fragment din marele de/astu ; dar restaurările marilor capodopere sîne întotdeauna primejdioase. Cam așa gîndea evident americanul Jay Leyda, cînd, în 1955, a avut norocul să aibă acces la cîteva zeci de mii de metri de film turnat de Eisenstein, nefolosite încă de jefuitorii de ruine, și nici de arheologii animați

de cele mai bune intenții. Leyda, care în 1935 a fost elevul lui Eisenstein la Institutul de cine

matografie din Moscova — strădaniei căruia i se datorează publicarea în limba engleză a celor două opere teoretice ale maestrului (Film Form și Film Sense) — alege și prezintă fragmente

și secvențe ale filmului în ordinea în care fuseseră așezate în cutii de Tissl, cînd le expediase

la Hollywood în 1931. Pentru a le prezenta, după cunoscutele profanări la care fuseseră supuse aceste fragmente în originalitatea lor, Leyda e silit să depună o delicată și minuțioasă muncă de reconstituire. Rezultatul ei e un film care durează peste patru ore : titlul său exact e Studii pentru filmul mexican al lui Eisenstein, dar poate fi definit și mai concis ca Proiect mexican.

în ianuarie 1935 – cu ocazia celei de-a douăzeci și cincea aniversări a cinematografiei sovietice – Eisenstein spusese: „Noi am început să lucrăm în domeniul cinematografului după ce – aproape fără excepție – am luptat în războiul civil ca simpli ostași. N-am fost minți revoluționare conducătoare; după ce iureșul războiului a trecut, ne-am dat pentru prima oară seama că se produsese o răsturnare

---

Respectul absolut al lui Jay Leyda pentru opera neterminată a maestrului său, încheie Sadoul, l-a condus la crearea unui „gen\* nou în cinema» care ne permite să pătrundem în secretele creației unui mare regizor. Pentru a reconstitui, de exemplu, acțiunea firească a matadorului în exercițiul meseriei sale, Eisenstein e nevoit să ducă o adevărată luptă: filmare după filmare, îl vedem disciplinându-l pe actorul neprofesionist, disciplinând mișcarea aparatului de filmat. După o luptă îndelungată, care durează poate o jumătate de oră, vedem cum regizorul reușește să atingă perfecțiunea : spectatorul acestui Proiect mexican asistă la drama creației, prescurtată prin posibilitățile proprii filmului de a condensa. £ ca și cum l-ar vedea pe tînărul Michelangelo întîi în fața unui bloc de marmoră și apoi pe punctul de a-l termina pe David (GEORGES SADOUL, Catedrala neterminată, în „Cinema Nuovo", Milano, a. VII, n. 123, 15 ianuarie 1958).

E interesant de notat că însuși Eisenstein scrie în Film Sense : „Primele și spontanele noastre percepții sînt deseori cele mai prețioase, pentru că impresiile vii, imediate, proaspete, au întotdeauna originile cele mai variate. Iată de ce apropiindu-ne de clasici se va cuveni să examinăm nu numai operele finite, ci și schițele și ciornele în care artistul a încercat să-și fixeze impresiile prime și imediate. Din acest motiv se întîmplă adesea ca o însemnare să fie mai semnificativă și mai bogată în viață decît opera finită, așa cum a observat Byron făcînd critica unui poet : «Campbell lucrează prea multe din vîrfurile peniței și nu e niciodată mulțumit de ceea ce face. Lucrurile sale cele mai frumoase sînt viciate de un finisaj excesiv ; prospețimea desenului narativ se pierde. O poezie ca și o pictură poate fi prea finisată. Adevărata artă constă în efect, oricare ar fi mijlocul prin care e obținut»".

istorică și că noi luasem parte la ea, dar nu aveam încă o conștiință nouă. Așa se explică tocmai din punct de vedere sociologic și psihologic, tendința noastră spre «tipizare», limitarea noastră la expuneri documentare și în general, spiritul și structura primului nostru cinematograf revoluționar”. Eisenstein se ocupă apoi, de personaj, adică de actorul profesionist. Reîncepând să lucreze, interesul său s-a îndreptat spre istoria poporului rus, spre „marile figuri ale istoriei ruse”. Protagonistii filmelor *Alexandr Nevski* (1938) și *Ivan Groznîi* (Ivan cel Groaznic, 1943 – 45) sunt tocmai doi eroi naționali, unul din Evul Mediu,

---

într-o scrisoare deschisă a lui Grigori Alexandrov și Eduard Tisss, publicată în „Iskusstvo Kin&”, cei doi colaboratori ai lui Eisenstein discută modul în care „catedrala neterminată” ar putea fi dusă pînă la capăt : ei sînt de acord să turneze părțile lipsă și să redimensioneze, ••onform cu spiritul timpului nostru”, prologul și epilogul, astfel încît să li se dea o .valoare actuală”. Materialul găsit din Q#e Viva Mexico!, spune scrisoarea lui Alexandrov și Tissl, „nu are numai o vaXo&rc artistică retrospectivă, ci posedă fi o valoare actuală. El trebuie să fie în sfîrșit adunat și transformat în opera de artă cinematografică concepută și aproape realizată de grupul condus de Eisenstein, acum douăzecișicinci de ani. Tissl și cu mine mai sîntem și azi plini de entuziasm față de acest material și sîntem gata să realizăm filmul în conformitate cu primul proiect. Această dorință a renăscut în mine cu o forță nouă, anul trecut, cînd mi-am revăzut prietenii mexicani și Mexico. M-a entuziasmat îndeosebi aspirația și dorința cineaștilor progresiști mexicani, americani și europeni de a vedea realizat cît mai repede acest film” («Iskusstvo Kin6”, Moscova, n. 5, mai 1957).

Există, totuși, un pericol și anume, ca nu cumva voința de a „redimensiona” prologul și epilogul, pentru a da o «valoare actuală” operei lui Eisenstein, în lumina interesului împrăștiat care se manifestă azi pentru Eisenstein în U.R.S.S., să altereze încă o dată spiritul autentic și ■originar al lui Que Viva Mexico !

1 S. M. EISENSTEIN, The Mistakes of \*Bezbin Lug>t (Greșelile din «Bejin Lug», în ••nternational Literature“, Moscow, nr. 8, 1937,



celălalt din secolul al XVI-lea, înfățișați, afirmă Eisenstein, în primul rând ca oameni ai timpului lor. Dar Comitetul Central al partidului critică partea a doua din *Ivan Groznîi*, acuzându-l pe Eisenstein că ar fi dat o interpretare greșită istoriei; regizorul recunoaște că a fost handicapat de unele amănunte particulare, fără importanță și nesemnificative, care au pus în umbră obiectivul principal și din care „rezultă impresia greșită și falsă pe care o lasă figura lui Ivan”. Până la moartea sa (Moscova, 11 februarie 1948) survenită în timp ce revizua partea a doua din *Ivan cel Groaznic* și scria un eseu despre culoare, Eisenstein rămâne în teorie și în practică „majestatea sa Eisenstein”, și în cea mai mare măsură credincios principiilor sale estetice. Chiar dacă, așa cum notează Pasinetti, „în ultimele filme înclină spre o trasare mai serioasă a planului provizoriu de lucru, necesară, până la urmă, și datorită prezenței actorilor profesioniști”, el nu renunță de fapt „la facultatea de a putea exploata la maximum, în timpul filmării, resursele pe care mijloacele tehnice i le pun la îndemână, adică posibilitatea de a pregăti chiar în timpul filmării, materialul pentru montaj”. Și în *Alexandr Nevski* și în *Ivan cel Groaznic* „există un mare număr de amănunte, și un mare număr de cadre, fiecare riguros controlat și exact, dar în același timp spontan, așadar un mare număr de posibilități de a le dispune într-un anumit mod, potrivit cu un ritm adecvat în alte cadențe. Modalitatea narativă a lui Eisenstein presupune câteva puncte ferme nederogabile sau de natură a oferi după aceea ample resurse pentru compoziția definitivă a spectacolului”; aceste puncte pot fi descoperite, printre altele, în „cadrele fixe” (deci în limitarea mișcării aparatului) și în absența sau limitarea relațiilor între cadre (există secvențe întregi în filmele lui Eisenstein, ticluite

astfel încât să evite intrările și ieșirile din câmp ale personajelor și ale obiectelor”) <sup>67</sup>.

În ce privește ambiția leonardească - am putea spune - a lui Eisenstein de a-și sicrie cărțile, ea a rămas de domeniul visului. Nu numai eseul asupra cinematografului în culori, pe care l-a început sub forma unei scrisori adresate lui Kuleșov, a rămas întrerupt pe masa Lui de lucru. *Film Form* și *Film Sense* conțin numai o mică parte din numeroasele scrieri ale lui Eisenstein. Biografa regizorului, Marie Seton, ne oferă o mărturie despre o idee gigantică a lui Eisenstein: aceea „a unei sinteze a cunoașterii umane necesară dezvoltării cinematografului ca mijloc de expresie, sinteză ce ar fi trebuit să fie realizată într-o serie de volume, de importanță egală, dacă nu chiar superioară, în raport cu propriile sale filme. Eisenstein adunase note și-și fixase ideile fundamentale, pentru zece cărți. Cea dintâi, intitulată *Regie* ar fi trebuit să continue volumul început în Mexic, și destinat să rămână neterminat. O altă carte urma să fie închinată studiului raporturilor dintre psihanaliză și cinematograf, ou o lungă zăbovire asupra lui Freud, deși Eisenstein ajunsese la concluzia că teoriile acestui savant au limite substanțiale în raport cu dezvoltarea noii societăți socialiste, ele fiind mai potrivite celei capitaliste în decădere. Un alt volum ar fi fost închinat picturii, elementelor constitutive ale acestei arte, care interesează omul și cinematograful, și problemei raportului dintre formă și conținut”.

După Congresul al XX-lea al P.C.U.S. apare în U.R.S.S. O culegere din scrierile lui Eisenstein<sup>68</sup>. În 1956, S.

---

67 FRAN'CESCO PASINETTI, Eisenstein o della coerenza stilistica cit.

68 S. M. EISENSTEIN : Izbrannîe statii (Scrieri alese), Iskusstvo, Moscova, 1956. În 1963 editura „Iskusstvo” a început publicarea

Ginzburg scrie în „Iskusstro Kino”: „Cercetătorii și criticii noștri de cinema au o mare datorie față de Eisenstein și de Pudovkin. Opera și căutările teoretice ale acestor doi maeștri, fondatori ai unui cinematograf revoluționar, au fost ani de zile /ignoreate. Articolele lui Eisenstein și Pudovkin, împrăștiate în paginile unor vechi reviste și broșuri, au fost traduse în principalele limbi ale lumii și, în numeroase țări, publicate în culegeri...”. Fi<sup>69</sup>linele lui Eisenstein, atât de atente să vadă în colectivitate și în masă adevăratul eroul al propriei sale țări, sunt exemple de refuz al cultului personalității”.

„M i toacele formativea

Cu Balazs, Pudovkin și Eisenstein contribuția la teoria filmului poate fi socotită epuizată; dar în acest capitol, pe care l-am închinat „sistematorilor”, trebuie să introducem un al patrulea cercetător: pe germanul Rudolf Arnheim, despre care Giacomo Debenedetti spune că ar fi „un teoretician fără mâini”, fiindcă face deducții și generalizări „interzicându-și cu arguție bucuriile creației”. Deși speculația sa, construită pe baze riguros științifice și uneori prea ortodoxe, se depărtează de unele enunțuri fundamentale ale rușilor, are, totuși, puncte de contact cu acestea. Problema care persistă în studiile sale, din perioada de studenție și până astăzi, e cea epistemologică, privită din punct de vedere psihologic. Maeștrii săi sunt Max Wertheimer și Wolfgang Kohler care „au pus bazele teoretice și practice ale teoriei așa-numitului *Gestalt* la Universitatea din Berlin”. Discipol al școlii experimentale care, tocmai sub denumirea de *Gestalt* („formă”) începuse

---

Operele alese, în șase volume, de Serghei Eisenstein.

69 S. GINZBURG, O teoreticeskom nasledii Eisensteina i V. Pudovkina, în „Iskusstvo Kino”, Moscova, n. 12, 1956 ; trad. it. : Moștenirea teoretica a lui Eisenstein și Pudovkin cit.

să dea contribuții „decisive” la psihologia modernă, Arnheim e izbit de ceea ce el numește aspectul kantian al noii doctrine, adică tendința potrivit căreia procesele vizuale, chiar cele mai elementare, nu produc imagini ale lumii exterioare înregistrate mecanic, ci organizează în mod creator materialul brut furnizat de simțuri conform unor principii de simplitate, de ordine și de echilibru care guvernează mecanismul „primitiv”, adică organul receptiv însuși. Această Școală a Gestaltului era în armonie cu ideea că opera de artă nu e o simplă imitație sau un dublet selectiv al realității ei. transformarea unor trăsături caracteristice observate în manifestările unui anumit mijloc de expresie. Curând, tânărul cercetător în (psihologie începe să considere fotografia și în consecință cinematograful ca un *test case*, sau caz critic, al teoriei înseși; dacă reproducerea mecanică a realității, făcută cu ajutorul unui instrument mecanic, putea fi luată drept artă, această teorie era greșită, era falsă, eronată. Astfel, după ce și-a făcut nenumărate note pentru o *Materialtheorie* menită să demonstreze că reprezentările artistice și științifice ale realității se exprimă în forme derivând nu atât din subiectul în sine, cât din calitățile mijlocului - sau *Material* - întrebuințat, Arnheim se apropie, la vârsta de numai douăzeci și cinci de ani, adică între anii 29 și 32, de problemele filmului.

„Exista pe atunci - avea să scrie el mai târziu - un mic număr de filme „clasice”, care n-a mai sporit de altfel în anii următori. Dar în afară de aceasta exista un fapt care nu mai există azi: în mai toate filmele producției curente se observau semnele ocazionale, uluitoare, ale formării unui limbaj artistic cu totul nou. Recitesc ou oarecare nostalgie exemplele pe care le citam atunci, exemple luate din filmele acelea modeste, bufe, dar bogate de-o atât de

fecundă fantezie vizuală. Totuși, nu din acest material pleca cercetarea mea. Îmi luasem de curând licența în psihologie experimentală și raționamentele mele aveau ceva din științele naturii. De aceea mi se părea că e posibil să deducem pe cale teoretică și din caracteristicile mijlocului ei specific de expresie, posibilitățile virtuale ale unei arte. În termeni de paradox: credeam că, chiar dacă cinematograful n-ar fi existat, capacitățile sale de expresie s-ar fi putut deduce din analiza unor ipotetice imagini fotografice în mișcare. Am făcut experiența folosind pentru a-mi ilustra expunerea, exemple pe care în fiecare seară le adunam de pe un ecran sau altul. Dar mijlocul de expresie al cinematografului nu era realitatea însăși? Ce artă putea fi obținută din reproducerea mecanică a unei creații deja perfectă în sine?<sup>70</sup> După cum se vede, Arnheim pleacă de la obiecția principală care se aducea (și se mai aduce uneori) cinematografului și anume că e reproducerea mecanică și prin urmare pasivă a realității, o mașină de tipărit viața.

Răspunzând celor două întrebări, și asta în cadrul unei concepții „antinaturaliste” a cinematografului, Arnheim se atașează mai mult sau mai puțin direct de un principiu de bază al lui Pudovkin. Dând veșmânt teoretic poeziei sale, autorul filmului *Mama* afirmase că între evenimentele reale și reproducerea lor pe ecran există o mare și semnificativă diferență, care constituie elementul esențial pentru a transforma un film într-o operă de artă 2. Acest principiu îl inspiră evident și pe Balazs și, un an mai târziu, adică în 1931, pe Massimo Bontempelli, care scrie:

---

<sup>70</sup> Cfr. prefața lui Rudolf Arnheim la extrasul în limba italiană al lucrării sale *Film als Kunst* : 11 film come opera d'arte, în „Bianco e Nero”, Roma, a. II, n. 4, aprilie 1938.

! VSEVOLOD PUDOVKIN, *Film e fonofilm* cit.

„În timp ce mecanica se străduiește să imite realitatea cu cea mai mare precizie posibilă, imperfecțiunile ei au salvat adesea farmecul artei. Astfel, în istoria filmului mut, culoarea și stereoscopia n-au însemnat altceva decât eforturile melancolice ale unor oameni lipsiți de talent artistic. Farmecul și misterul filmului mut se datorau în mare parte aspectului fantastic al unor figuri având numai două dimensiuni și lipsite de culorile «naturale». Tot astfel am observat că în primele filme sonore lipsa de firesc a vocilor multimei (datorată unei imperfecții tehnice) le dădea o savoare, un farmec plin de poezie, care s-a pierdut pe măsură ce instrumentul s-a perfecționat și a apropiat tot mai mult vocile de sunetul celor reale. Să nu uităm că, întotdeauna, consistența unei arte înseamnă obstacolele materiale pe care le întâlnește (un exemplu clar: duritatea marmurei) și că fiecare artă e pândită de pericole cu atât mai mari, cu cât îi e mai ușor să reproducă realul” x.

Aceste observații și aceste principii, cu deosebire ultimul, le vom întâlni adesea la Arnheim, al cărui precursor italian S.A. Luciani, a încercat să elaboreze încă în 1920 o estetică a cinematografului bazată pe fotografie și pe film înțelese altfel decât ca niște autografe ale naturii și unde, din presupusele deficiențe ale filmului însuși (absența sunetului și culorii) rezultă de fapt caracteristicile esențiale ale noului mijloc de expresie și nu de reproducere<sup>71</sup>. Lui Arnheim îi datorăm primul eseu complet și sistematic asupra caracterului antinaturalist al cinematografului: *Film als Kunst*, (Filmul ca artă, Ernst Rowohlt Verlag, Berlin), pe care-l publică în 1932. În prima parte a volumului (capitolul ” conține probleme de psihologie pură: *Weltbild und Filmbild*), autorul enumeră și

---

71 Cfr. p. 340 a volumului de față.

analizează diferențele existente între imaginea reală și imaginea filmică, elementele care-i lipsesc imaginii filmice în raport cu imaginea reală și care disting prin urmare cinematograful de reproducerea pasivă a realității. Aceste „elemente diferențiale” derivă din proiecția corpurilor pe o suprafață, din limitarea adâncimii spațiale (limitarea perspectivei în cinematograf, bidimensionalitate), din omisiunea culorilor, din iluminare, din limitarea cadrului, din distanța obiectului (decupajul cadrului și deci distanța obiectului), din abolirea continuității spațiale, a celei temporale și a lumii senzoriale non-optice (relativizare a mișcării, a coordonatelor spațiale și așa mai departe). Din această analiză rezultă că imaginea filmică e imagine „ireală”; că reproducerea e doar parțială; că filmul dă impresia realității, dar nu e realitate. Astfel e încadrat argumentul preferat al celor care susțin că cinematograful nu poate fi artă deoarece e o reproducere pasivă a realității; examinându-se diferitele aspecte ale reprezentării filmice și descoperindu-se că, fie chiar și la nivelul cel mai elementar, există divergențe semnificative între imaginea oferită de „cameră” și cea pe care ochiul omenesc o distinge în natură, Arnheim reia examinarea factorilor diferențiali pentru a susține și a demonstra că până și lipsurile lui aparente îi conferă cinematografului posibilități creatoare, că asemenea diferențe nu numai că există, dar pot fi folosite pentru a modifica realitatea în scopuri artistice, cu alte cuvinte, chiar și ceea ce s-ar putea numi „deficiențe” ale tehnicii cinematografice, deficiențe pe care tehnicienii fac tot posibilul pentru a le „depăși”, sunt adevărate instrumente în mâinile regizorilor creatori. „Mijloacele diferențiale” devin „mijloace formative” și se identifică cu mijloacele artistice ale „camerei”, ale filmului. Și faptul că cinematograful e o

artă, e demonstrat prin metoda deductivă, soumpă lui Arnheim în capitolul al treilea (*Wie gefilmt ivird. Die Kunstmittel der Kamera und des Bildstreifens*: Cum se filmează. Mijloacele artistice ale „camerei” și ale peliculei).

Corpurile proiectate pe o suprafață își schimbă aspectul în raport cu punctele din care sunt văzute și fotografiate: o anumită „poziție” considerată în raport cu alta, dă rezultate diferite: o „realitate mai caracteristică”. Cadrul nu „fotografiază” luGruri și persoane, ci scoate în relief caracteristica obiectului sau a persoanei încadrate; sentimente particulare, psihologii, situații iau naștere din planuri. deosebite, din cadre orizontale, verticale, oblice, privite de jos, de sus, culcate, piezișe și așa mai departe sau din dispoziția în cadru a materialului plastic și uman (un om luat din spate sau din față, de exemplu). Acest proces și această alegere – care exclud obiectul sau persoana instalată întâmplător în fața „camerei” – nu sunt, evident, mecanice; ci au la bază personalitatea regizorului, metoda sa de a gândi, de a vedea și de a „angula”. Ne aflăm astfel în planul artei. „Reducerea celor trei dimensiuni ale realității la cele două ale ecranului – specifică Arnheim – e o necesitate care nu poate decât să avantajeze artistul. Ea îi slujește ca mijloc pentru a obține diferite rezultate artistice: 1) Prezintă obiectul într-o formă neobișnuită, reclamă din partea spectatorului o atenție mai mare decât ar fi nevoie pentru simpla constatare a unui dat de fapt. Obiectul capătă astfel un caracter direct, iar impresia e mai vie. 2) Atenția nu e numai potențată; ea e și călăuzită spre obiect și spre calitățile lui formale. Spectatorul vede obiectul, nestilizat, dar deformat de proiecția pe suprafață a corpurilor, iar acest efect, care poate fi deosebit de cel artistic, depinde numai de un cadraj bine inspirat. 3) o mai mare atenție



acordată obiectului și calităților sale formale îl pune pe spectator în situația de a judeca valoarea caracteristică a obiectului prezentat, de a se întreba de exemplu, dacă un tip e bine ales, dacă se mișcă și acționează conform calităților sale. 4) în afară de aceasta, cadrulul slujește ca mijloc de expresie și de sugestie a ceva mai amplu dar rezultatul obținut are un farmec cu totul aparte, pentru a cărui dobândire nu e nevoie să se recurgă la stilizare, fiind suficientă o încadrare adecvată a realității”.

Din - abolirea adâncimii spațiale derivă, pe de altă parte, deformări de perspectivă (cum ar fi, de pildă, mărimea exagerată a unui corp și micimea capului său), care au o specială funcție expresivă: ele slujesc la accentuarea sau la alterarea din punct de vedere artistic a pozițiilor reciproce dintre diferitele obiecte (aceeași lipsă de iluzie spațială, cu același rezultat artistic se manifestă și în pictură). În afară de aceasta, rapida mărire a perspectivei întărește caracterul dinamic al mișcării. Arnheim extinde afirmațiile sale în legătură cu lipsa de adâncime spațială la utilizarea artistică a luminii și a abolirii culorilor; pentru ecleraj, care „slujește să dea un aspect particular sau chiar o formă particulară corpurilor” nu se pune problema „de a elimina umbrele și de a obține cea mai mare veridicitate posibilă, ci de a atinge maximum de expresivitate”, folosind diferite surse de lumină. Reducerea culorilor la alb și negru oferă și ea posibilitatea creării unor imagini bogate în valori decorative și expresive. Cu albul și negrul din film, încheie Arnheim, și cu o savantă folosire a luminilor, „se poate obține ceea ce obțin pictorii, adică sensul prețios al materiei”. Limitarea cadrului (decupajul „câmpului”) și distanța obiectului, conexe între ele, sunt alte două mijloace expresive, încrucăt „servesc artistului să dobândească unele efecte

speciale ale părții pentru întreg, să producă o tensiune particulară inspector arătându-i numai ceea ce e mai important, să accentueze anumite aspecte izolate, să dea unora dintre ele o semnificație evocatoare și simbolică, să concentreze atenția asupra unui moment specific al subiectului”.

Importanța artistică a abolirii continuității spațiale și temporale – „salturile de timp și de spațiu” care se realizează prin montaj – își află propria explicație tocmai în acest element expresiv, ale cărui forme și concepții diferite au mai fost analizate în paginile anterioare. Totuși, spre deosebire de Pudovkin, Arnheim susține că nu montajul e *baza, specificul filmic*; am văzut de fapt că, pentru el, părțile de peliculă luate în sine, sunt de la bun început un produs artistic simțitor diferențiat de realitate: nu numai „elemente primordiale”, ci primul și specificul mijloc expresiv al filmului. De aici importanța pe care o dă el fiecărui cadru în parte și reproșul pe care-l face în genere școlii rusești, pentru tendința ei de a socoti că tocmai montajul e singura caracteristică a cinematografului ca artă, precum și pentru uzul excesiv al acestuia

Dar critica la adresa lui Pudovkin nu se oprește aci. Pentru teoreticianul german cele cinci metode de montaj preconizate de cercetătorul rus constituie „o schemă prea puțin satisfăcătoare, deoarece subdiviziunea e determinată când de conținut, când de modul decupajului, și nu ține seama de deosebirea dintre acești doi factori”. În „contrast”, observă el, noutatea constă în disprețul față de „motivul nemontat”; pe de altă parte însă, nu se vorbește nimic despre tehnica decupajului și dacă scenele trebuie să fie intercalate sau despre felul în care să fie dispuse. În „paralelism”, ordinea logică e greșită: metoda contrastului se referă la conținut, cea a paralelismului – la tehnica

decupajului. „Similitudinea” se referă tot la conținut: în teorie e indiferent dacă părțile sunt succesive sau intercalate, deși cel de-al doilea caz va fi mai eficace. În „simultaneitate” e introdus un element despre care nu s-a pomenit nimic în cazurile precedente; este vorba de problema timpului în care se desfășoară acțiunea. Și *leit-motivul* e un element lingvistic. Arnheim se arată cu atât mai nemulțumit de tabelul pe care-l propune Semion Timoșenko în eseul său *Film-Kunst und Film-Schnitt*, Arta și decupajul filmului (Lichthild-Biühne, Berlin 1928), inclus în ediția germană a lucrării lui Pudovkin: *Film-Regie und Film-Manuskriptx*, Această tabelă prevede cincisprezece feluri deosebite de montaj: 2

- 1 schimbare de loc;
- 2 schimbarea unghiului filmării;
- 3 schimbarea de încadratura;
- 4 introducerea unui amănunt;
- 5 montaj analitic;
- 6 timp trecut;
- 7 timp viitor;
- 8 acțiuni paralele;
- 9 contrast;
- 10 asociație;
- 11 concentrare;
- 12 mărire;
- 13 montaj monodramatic;
- 14 refren;
- 15 montaj în cadru.

Dacă în schema lui Pudovkin subdiviziunea e determinată când de conținut, când de metoda decupării, fără a se ține seamă de deosebirea dintre ele, subdiviziunea lui Timoșenko, observă Arnheim, „nu e decât o enumerare de factori eterogeni”. În locul tabelelor

propușe de cei doi ruși, germanul propune o a treia, bazată pe binomurile „decupaj-montaj”, „timp-spațiu”, „formă-conținut”, care dau naștere la diferite combinații, analogii și contraste. „Principiile montajului” se subîmpart astfel în „principii de decupaj”, „relații de timp”, „relații de spațiu” și „relații de conținut”.

A. Lungimea bucăților de montaj: 1. Bucăți lungi (scenele lipite una de cealaltă sunt relativ lungi. Ritm lent). - 2. Bucăți scurte (... toate relativ scurte. Cu atât mai mult scenele de mișcare rapidă, și din punct de vedere al conținutului. Puncte de vârf ale acțiunii. Efect emotiv. Ritm rapid). - 3. Combinare de bucăți lungi și scurte (în scene de lungă durată, introducerea a una sau două scene scurte sau invers. Ritm corespunzător). - 4. Combinate fără o anumită ordine (unirea unor bucăți de lungime diferită și nu prea lungi sau prea scurte, ceea ce înseamnă că lungimea va fi determinată de conținut, fără un efect ritmic particular).

B. Montaj de scene întregi: 1. Succesiv (o acțiune e dusă până la capăt; următoarea e lipită de aceasta și așa mai departe). - 2. Intercalat (acțiunile sunt împărțite în fragmente intercalate între ele). - 3. Interpolare (... de scene izolate sau cadre în desfășurarea acțiunii).

C. Montaj intern al diferitelor scene: 1. Combinație de câmp lung sau total (trebuie să reținem că acesta din urmă e un concept mereu relativ, și că trebuie înțeles, în substanță, ca turnare a unui obiect care cuprinde în sine prim-planul): a) întâi un câmp total, apoi un detaliu al acestuia (sau mai multe) sau un prim-plan (corespunzând numărului 11 din tabela lui Timošenko). b) Trecere de la un amănunt sau de la mai multe amănunte la totalul care le conține (corespunzând numărului 12 al tabelului lui Timošenko). c) Succesiune, fără regulă, de câmpuri lungi

sau totale și de prim-planuri. 2. Succesiune de amănunte (dintre care niciunul, prin urmare, nu-l cuprinde pe celălalt).

## II. Relații de timp

A. Simultaneitate: 1. A unor scene întregi (CFR. Timošenko nr. 8; Pudovkin: „simultaneitate”. Montaj succesiv și intercalat. În cazul al doilea corespunde legendei: „În timp ce la X se întâmplă cutare lucru, la Y...”). 2. Detalii ale unui punct de vedere la un moment dat (adică detaliile aceluiași loc, perindându-se unul după altul în același moment). Corespunde numărului 5 al lui Timošenko. Inaplicabil din punct de vedere practic.

B. Înainte și după: 1. Scene întregi care se succed în timp (precum și includerea unor scene care au avut loc (amintire) sau care vor avea loc (previziune). Corespunde numerelor 6 și 7 ale lui Timošenko). 2. Succesiune întreagă a unei scene (succesiunea unor detalii în ordinea timpului de-a lungul unei acțiuni întregi. De exemplu: cutare apucă un revolver – o femeie fuge).

C. Indiferență față de timp: 1. Acțiuni întregi care nu depind reciproc de timp, ci numai de conținut. (De exemplu, la Eisenstein: focurile trase asupra muncitorilor montate împreună cu tăierea vitelor în abator. Înainte? După? Indiferent). – 2. Filmări izolate fără relații de timp între ele. (Caz rar în filmele narrative. De exemplu, CFR. Dziga Vertov). 3 – încorporarea filmărilor izolate într-o acțiune. (De exemplu: montajul lui Pudovkin, la „bucuria prizonierului”. Relația e numai de conținut) <sup>72</sup>.

---

<sup>72</sup> Pudovkin descrie astfel secvența „bucuria prizonierului” : ...„dintr-o dată și în mod

tainic, el primește un bilet care-l anunță că va fi liber a doua zi. Așadar, trebuia să sugerez

bucuria cinematografică și simpla expresie a feței emoționate n-ar fi

### III. Relații de spațiu

A. Mediu identic (dar timp deosebit): 1. Scene întregi. (Cutare se întoarce după douăzeci de ani în același loc). – 2. În aceeași scenă. (Timp comprimat. Timpul trece și, fără nicio întrerupere, se vede ceea ce se întâmplă după aceea în același loc. Irealizabil).

B. Schimbare de scenă: 1. Scene întregi (Succesiune sau intercalare de scene care se întâmplă în locuri diferite). – 2. În aceeași scenă (Diferite fragmente ale aceleiași scene).

C. Indiferent față de spațiu.

### IV. Relații de conținut

A. Analogie: 1. de Formă: a) a formei obiectului (exemplu: Pudovkin pântecul rotunjit al unui student urmat de o formă asemănătoare, coama unui munte); b) a formei mișcării (exemplu: oscilațiile unui pendul, urmate de oscilațiile acului unui cântar). – 2. De sens al conținutului: a) obiecte izolate (exemplu citat de Pudovkin: „bucuria prizonierului”: prizonier – pârâu – păsări – copil care râde); b) scene întregi (exemplu citat din Eisenstein: muncitorii sunt împușcați, boul este răpus).

B. Contrast: 1. De formă: a) forma obiectelor (de exemplu: întâi un om gras, apoi un om slab); b) forma mișcării (după o mișcare foarte rapidă, o mișcare foarte lentă). – 2. Al sensului conținutului: a) obiecte izolate (de exemplu: un șomer flămând și o vitrină plină de bunătăți); b) scene întregi (de exemplu: în casa bogatului – în casa

---

produs nici un efect. Iată de ce am arătat numai jocul mâinilor și un prim-plan al jumătății inferioare a feței cu gura sunzătoare. Am montat apoi aceste filmări cu un material complet străin, care cuprindea curgerea năvalnică a unui torent de primăvară, jocul razelor de soare care se răsfrâng în ape, orășanii care dau din aripi într-o ogradă și, în sfârșit, un copil care surâde” (Film e fonofilm cit.).

săracului).

C. Combinări de analogie și contrast: 1. Analogie de forme și contrast de conținut (de exemplu, la Timošenko: lanțul la picioarele condamnatului și picioarele balerinei; sau: bogatul în jilțul lui, condamnatul pe scaunul electric). 2. Analogie de conținut și contrast de forme. (Ceva de felul acesta se poate găsi în filmul lui Buster Keaton, *Mingea nr. 13*: protagonistul vede pe ecran o pereche uriașă care se sărută: în cabina de proiecție, el însuși își sărută iubita).

În subsolul taberei sale, Arnheim notează că bucățile de montaj lipite nu trebuie să aibă un efect simplu de adițiune, ci unul mult mai semnificativ. Existența filmului care prezintă imagini în mișcare se bazează pe principiul succesiunii rapide, tinzând să suprapună și să contopească aceste imagini. Reelaborarea teoreticianului german e desigur mai sistematică decât schemele precedente și nu se poate nega că are o anumită însemnătate. Dar, după cum mărturisește însuși autorul, ea nu e exhaustivă. Renato May observă că în această schemă (foarte interesantă „pentru tehnica și arta filmului” și care „stabilește ca unitate de măsură a emoției fragmentul de montaj”), „nu se ține seama de o mare cantitate de elemente sugestive ale filmului: cadrajul, mișcarea aparatului, sonorul (cartea Lui Arnheim a apărut în 1932) etc., ca și de relațiile posibile în interiorul unei bucăți de montaj. Teoria decupajului și notele cu privire la ritm se referă și ele mai degrabă la procesul tehnic și la masa de montare, decât la compoziția filmului. În schimb, se formulează foarte limpede ideea unei constanțe în valorile raporturilor transpuse, de la unirea bucăților izolate la compoziția unor scene întregi. Această lege, exprimată implicit în clasificarea lui Arnheim, e foarte importantă” X.

Într-o notă la eseul său, May atrage atenția că în una și aceeași scenă, e posibil să sugerezi succesiunea timpului și să urmărești, fără nicio întrerupere, ce se întâmplă după aceea în același loc: „În aceeași scenă e de ajuns un cadru care să înfățișeze mișcarea acelor pe cadranul unui orologiu; în același cadru e de ajuns o variație de lumină (zi-noapte) ca să redea mișcarea interioară a cadrului”. Îi putem obiecta însă lui May că, în clasificarea sa, Arnheim neglijează intenționat elementul sonor, și asta nu pentru că și-a scris cartea în 1932, deoarece în anul acela fonofilmul dăduse unele rezultate dintre cele mai satisfăcătoare.

Nu e valabil nici motivul semnalat anterior de Spottiswoode – la care se referă May – și anume că 1932, fiind pentru Germania o perioadă în care 60% din filmele vorbite nu erau înțelese de public, Arnheim mu putea acorda „firește” problemelor fonofilmului ponderea pe care o meritau

De fapt, numai rigoarea formalistă care se află la baza sistemului său îl împinge pe Arnheim spre conchmi prea ortodoxe, deci discutabile, în privința fonofilmului. Am văzut că el ajunge la tabelul de principii ale montajului plecând de la o analiză a „mijloacelor formative”. Or, Arnheim susține că noile descoperiri tehnice minează la temelie filmul ca operă de artă, deoarece elimină o parte din aceste „mijloace formative”, apropiind cinematograful de realitate. Iar teoreticianul german nu-și schimbă poziția nici cu trecerea timpului. La șase ani după ce a apărut *Film als Kunst*, Arnheim prezintă în „Bianco e Nero” rezumatul lui Umberto Barbaro la primele 150 de pagini<sup>73</sup>, afirmând că în 1932 era scuzabilă, ba chiar dialectic utilă o

---

<sup>73</sup> RUDOLF ARNHEIM, *Il film come opera d'arte* cit. Același rezumat apăruse, la sugestia lui Emilio Cecchi, prin 1933, într-un număr șapirografiat sub îngrijirea lui Umberto Barbaro.



anumită preferință pentru stilizări expresive mai pronunțate, adică pentru deformări: era vorba de fixarea unei prime și elementare gramatici, prin urmare cazurile extreme erau mai instructive. În orice caz, paginile dedicate filmului sonor i se par, cel mult, „prea optimiste”. După cum am văzut (Balazs, Pudovkin, Eisenstein), fonofilmul nu micșorează „factorii diferențiali”. Pe lângă abolirea continuității spațiale și temporale se adaugă, tot în virtutea montajului, abolirea unei alte continuități: cea sonoră. Timpului și spațiului „ireali”, adică cinematografici, le corespunde un sonor „ireal”, adică filmic. De aceea, reproducerea rămâne parțială și în fonofilm, dând impresia unei pure copii a realității, deși nu acesta e adevărul. „Mijlocul formativ”, în cazul acesta, poate fi oferit și de vocile din afara câmpului. de monologurile interioare, de prim-planurile sonore care, separând și deci izolând un zgomot, un sunet sau vocea altcuiva, se înglobează principiului analizei.

În acest sens, problema rămâne neschimbată: ceea ce contează nu e „mai mult”, ci „mai bine”. De altfel, însuși Arnheim atrage atenția, în prefața rezumatului îngrijit de Barharo, că spre deosebire de trecut, azi nu vede numai laturile negative ale cinematografului stereoscopic și colorat. (Deși pe vremuri scrisese: „Pictorul nu reproduce, ci recrează culorile din natură; viitorul apropiat ne va dovedi dacă așa ceva se poate realiza și în film”). Dar dezaprobarea pe care o manifestă teoreticianul german față de fonofilm derivă și din alte motive, a căror origine trebuie căutată în amintita poziție prea riguros ortodoxă și formalistă. Aceste motive sunt precizate într-un eseu ulterior lucrării *Film als Kunst: Nuovo Laocoonte* (Noul Laocoon, în „Bianco e Nero”, Roma, a II, n. 8, august 1938). În cercetările sale, Arnheim aplică încă o dată

metoda deductivă, foarte apreciată de el. Astfel, teoreticianul german începe prin a examina în ce condiții e posibilă apariția operelor de artă bazate pe mai multe mijloace artistice (cuvânt vorbit, imagini în mișcare, muzică), ce caracter și ce valoare pot să aibă ele, aplicând apoi rezultatul cercetării la fonofilm.

Îmbogățirea pe care contribuția mai multor mijloace o poate asigura artei, afirmă Arnheim, nu e egală cu acea contopire de percepții senzoriale de toate felurile care caracterizează imaginea noastră despre lumea reală. Unitatea tuturor acestor elemente senzoriale nu e egală cu aceea pe care artistul o poate crea slujindu-se de concursul mai multor mijloace: în artă, eterogenitatea elementelor senzoriale impune separări necesare între acestea din urmă, separări ce pot fi depășite numai prin realizarea unei unități superioare. Pe un plan inferior, planul fenomenelor senzoriale, nu poate exista un raport între elementele optice și acustice (un sunet nu poate fi înserat într-o pictură). Un raport de acest fel are loc numai într-un al doilea plan, mai sus, în planul așa-numitelor „caracteristici expresive”, care de fapt pot fi comune mai multor mijloace de expresie: un vin roșu întunecat poate avea aceeași expresie ca și un sunet „întunecat” al violoncelului, în timp ce între culoarea roșie și sunet, ca fenomene materiale, nu se poate stabili niciun raport formal reciproc. Iată de ce, pe acest al doilea plan, devine posibilă o combinație artistică între elemente provenite din materiale disparate. O astfel de combinație trebuie să respecte, însă, separările stabilite în planul inferior: ea permite, de fapt, ca în interiorul fiecărei sfere materiale (cea vizuală, de pildă, și cea auditivă) să se formeze în acel primplan un organism în sine, închis și complet, care să reprezinte, potrivit cu natura sa, subiectul integral al

operei de artă definitive. Dar dacă în planul al doilea dispăre „bariera materială”, factorii izolați (de exemplu, cel vizual și cel auditiv) trebuie să păstreze mereu grupările și distanțele dintre ei, create într-un prim-plan mai elementar, dar își pot exploata în același timp analogiile și contrastele etc. relativ la expresia lor, pentru a crea raporturi reciproce între ele. Sau: toate mișcările pe care le execută un grup de balerine rămân legate între ele și, în ansamblu, sunt desprinse materialmente de acompaniamentul muzical; tot astfel, elementele sonore dintr-o bucată muzicală sunt legate între ele; totuși, expresia înrudită cu cele două sfere permite combinarea lor într-o singură operă de artă. Așa, de exemplu, un anumit gest al balerinei va avea o semnificație și o expresie asemănătoare cu ale unei figuri muzicale simultane. Pentru a combina mai multe mijloace de expresie într-o operă de artă se poate dispune deci de o formă, a cărei particularitate și al cărei farmec trebuie căutate în faptul că în al doilea „plan material” se creează o legătură între organisme care, în primul plan, sunt rigid separate între ele, complete și închise în sine. Pot să existe - și vor exista aproape totdeauna - alte planuri materiale superioare, dar ele au un caracter mai puțin elementar. O operă de artă „compozită” e așadar posibilă numai dacă organisme complete, create de mijloace luate în parte, se integrează sub forma unui paralelism. Această „dublă șină” va avea, însă, o semnificație a ei numai dacă elementele parțiale mu vor repeta același lucru, ci se vor completa exprimând în chip deosebit un obiect comun. Fiecare mijloc trebuie să vorbească în felul său despre subiect, iar diferențele care se nasc trebuie să corespundă diferențelor existente între caracterele mijloacelor înseși. În adevăr, mijloacele izolate au fiecare un caracter cu totul deosebit,

așa cum a demonstrat Lessing în *Laocoon*, prin exemplul iartelor plastice și al Literatului.

Chiar dacă acceptăm cele de mai sus, analiza lui Arnheim duce la un rezultat destul de negativ în privința forțelor vitale ale operei de artă concepută prin intermediul mai multor mijloace de expresie. „Ori de câte ori întâlnim în istoria artelor o împărechiere de mai multe mijloace – precizează Arnheim – un examen foarte amănunțit indică o hotărâtă precădere a unuia din aceste mijloace. Un singur mijloc își rezervă sarcina de a realiza o operă, ajutat și completat fiind în această lucrare de celelalte mijloace”: inclusiv catedrala medievală. Chiar și în cazul operei lirice – Arnheim e de părere că aceasta constituie unicul exemplu de oarecare însemnătate care demonstrează că niciun mijloc nu a fost adăugat ulterior altuia – elementul muzical are în mod hotărât precădere: „libretul pare de fapt a fi un simplu expedient în serviciul muzicii, complet elaborat după exigențele compozitorului și adeseori de o valoare literară mediocră, neesențial pentru conținutul intim al operei și necesar numai pentru a explica trama și pentru a face posibilă punerea în scenă”. Dacă aplicăm rezultatele acestei analize la filmul vorbit, concluzia e, în mod evident, la fel de negativă. În fonofilm, afirmă

Arnheim, atât acțiunea vizuală cât și dialogul trebuie să dezvolte, fiecare, subiectul „total”; altminteri, se exclude principiul formal al paralelismului între două elemente complete; dar în timp ce acțiunea vizuală nu are nicio lacună, cel puțin în sens extrinsec, dialogul e fragmentar; de aici derivă un paralelism parțial și de loc o contopire. Imposibilitatea de a efectua această contopire „nu e evidentă pentru toată lumea, din practica experienței cinematografice, numai fiindcă pe ecran imaginea nu se

întrerupe niciodată pentru a *da cuvânt* dialogului". „Adevărat e că, dimpotrivă, dialogul poate fi întrerupt în favoarea acțiunii vizuale, fără ca efectul să fie absurd din punct de vedere psihologic. Explicația e că, în ce privește psihologia spectatorului, întreruperea dialogului n-u înseamnă încă o suspendare a spectacolului sonor, analogă cu dispariția imaginii de pe ecran. Tăcerea nu reprezintă dispariția lumii acustice, ci dimpotrivă, fundalul ei neutru: un gol, dar un gol pozitiv, după cum fondul uniform al unui portret face totdeauna parte din tablou. Diferența e că ceea ce nu deranjează într-un sens pur psihologic poate fi inadmisibil în sens artistic”.

Stabilind astfel că, în cinematograf, dialogul complet e premisa elementară pentru o contopire cu imaginea (un dialog înțeles ca operă de artă închisă în sine și fără lacune), Arnheim se întreabă dacă e posibil ca această premisă să poată „fi satisfăcută de o activitate artistică fundamental diferită de aceea a teatrului”, ale cărui particularități ar consta în diferența fundamentală între cele două acțiuni, diferență referitoare doar la partea vizuală. În această privință el neagă această diferență: teatrul poate înlocui actorul în carne și oase cu imaginea sa (dovadă practică: transmisiunile de televiziune din teatrele dramatice); poate reduce culorile numai la alb și negru; poate obține deplasări ale imaginii întregi (mișcări de aparat, în cinema) prin scena turnanta; în cadrul unor limite mai modeste, „dar în distincțiile de principiu, gradul nu contează”. „Desigur, în forma lui actuală, teatrul nu poate efectua schimbarea de distanță și de - unghi, din care e văzută acțiunea, și cu atât mai puțin schimbarea bruscă”: decupaj și montaj. „Dar nu vedem de ce i s-ar refuza teatrului, din principiu, ceea ce nu poate realiza deocamdată din motive tehnice (și ajunge și în acest caz să

ne gândim la televiziune)". „Între acțiunea scenică și imaginea cinematografică nu există așadar nicio deosebire de principiu”.<sup>74</sup> Iată de ce Arnheim consideră că se pot aplica cinematografului vorbit, experiențele făcute în teatru ou „imaginea îmbogățită”<sup>75</sup>: experiențe care dovedesc că îmbogățiri de acest fel ne îndepărtează de o artă teatrală serioasă. „Dacă abundă în mașinării scenografice și în acțiune, imaginea distrage de la cuvântul poetului în loc să-i interpreteze”. O piesă, operă împlinită în sine, adaugă Arnheim, nu are nevoie de punere în scenă; cel mult o îngăduie, deoarece, în cazul cel mai bun, poate adăuga „aportului conceptelor, pe acela al elementului concret, binevenit și drag publicului, chiar dacă nu e necesar în sensul cel mai sever. Punerea în scenă transformă viziunea indirectă în viziune directă și se adresează, prin intermediul formelor, culorilor, mișcărilor și sunetelor, acelei sensibilități mai simple și mai elementare căreia și poetul îi aduce omagiu prin sunetul și ritmul cuvintelor sale”. Nu la fel de util, și nici posibil, poate fi în cinematograful cazului invers, adică folosirea unui „libret” asemănător cu cel ce servește operei lirice drept schelet al acțiunii dramatice: muzica a creat această operă pentru a putea reprezenta pe om în acțiune dramatică la modul muzical; în imagine, însă, omul intră ca element component chiar și fără concursul dialogului, chiar fără

---

<sup>74</sup> UMBERTO BARBARO, în *L'attore cinematografico*, Actorul de film, (cfr. „Bianco e Nero”, Roma, a. I, n. 5, mai 1937) examinează în mod amănunțit câteva mijloace tehnice ale filmului, folosite și în teatrul de avangardă.

<sup>75</sup> Arnheim citează, în această privință, exemplul lui Piscator, iar Giorgio Strehler, de la Piccolo Teatro della Città di Milano, recurge adesea în mod inteligent la tehnica cinematografică. Același lucru, cu rezultate și mai interesante, îl face Luchino Visconti (ca, de exemplu, în regia la *Un tramvai numit dorință de Tennessee Williams*).

preponderența pe care o are în scenă. În afară de aceasta, nu acordă mare însemnătate capacităților expresive ale imaginilor însuflețite pe scenă și, fără mare greutate, ea paralizează acțiunea scenică în favoarea lungilor arii cântate. În felul acesta, dialogul are la dispoziție timp din belșug pentru a fi rostit pe îndelete, mai mult chiar, are răgazuri cu care nu știe ce să facă; pentru a le întrebuința e silit să recurgă la nesfârșite dilatări și repetări. „Prin urmare, ceea ce dăunează filmului, nu dăunează operei lirice”; „dialogul silește acțiunea vizuală să-i pună în prim-plan pe omul care vorbește, el paralizează și deformează pantomima pe ecran”. De aceea, încheie

Arnheim, un gen cinematografic în care acțiunea se bazează pe un dialog concis, pare puțin probabil.

Așadar, explicația condamnării pe care Arnheim o rostește împotriva fonofilmului trebuie căutată, după cum am văzut, în echivocul unui dialog considerat ca perfecționare a reproducerii naturii și într-un principiu care tinde să excludă contopirea mai multor tehnici; contopire imposibilă, deoarece între aceste mijloace nu se va putea stabili niciodată un echilibru, nici măcar în opera lirică. Arnheim neagă apoi în paginile aceluiași eseu, teoria „paralelismului” între elementele „centrale” și complete, pe care o susținuse înainte; „dacă e adevărat, spune el, că unitatea, raporturile și caracterul intim al operei de artă sunt simțite și create mai întâi într-o sferă interioară și mai concretă, ne îndoim de posibilitatea de a construi mari opere de artă pe o temelie atât de puțin omogenă cum e aceea a operei «compozite»”. Desigur, argumentele lui Arnheim sunt asouțite și în parte convingătoare; dar această problemă foarte discutată, fusese depășită în 1938 pe plan teoretic și practic; contopirea mai multor tehnici e

posibilă! n artă. În *Estetica* sa<sup>76</sup>, Adriano Tilgher, dă o concisă dar exhaustivă ripostă lui Ettore Romagnoli care, în „Gazzetta del Popolo” din 24 ianuarie 1930, tăgăduia tocmai operei lirice un caracter artistic. „Nimic nu ne împiedică - scrie Tilgher - să ne gândim la cazurile (n-are nicio importanță că n-au apărut până acum: nu există niciun motiv ca ele să nu apară în viitor) în care adecvarea între ouvine și muzică, între libret și partitură să fie perfectă și împlinită, în care acea muzică fără acele cuvinte să ni se pară tot, atât de deficitară și de moartă cum ar fi acele cuvinte fără acea muzică. Oare lucrul acesta e cu neputință pentru că libretistul și muzicianul sunt două capete și nu unul? Dar istoria literaturii nu abundă în exemple de opere perfecte și împlinite datorate colaborării a două sau mai multe persoane? Putem concepe foarte ușor o fuziune perfectă între compozitor și libretist, fie că muzicianul citește întâmplător un libret și simte înjghebându-se în jurul lui, ca în jurul unui schelet, carnea melodiei sale, fie că indică libretistului liniile directe ale libretului și-i supraveghează în compoziție, fie în nenumărate alte cazuri, ce pot surveni”. Afirmția lui Romagnoli, subliniază Tilgher, nu e greșită numai din punct de vedere istorico-muzical, ci și din punct de vedere al esteticii generale, altfel „ajungem să susținem că arta nu înseamnă decât fragmente de lirie pură și negăm calificarea de opere de artă *Divinei Comedii* și *Logodnicilor*. La aceeași concluzie ajunge mai târziu și Umberto Barbaro, polemizând tocmai cu Arnheim, care admite de altfel că „uneori, în cazul lui Wagner, de pildă, s-a obținut o perfectă contopire între cuvânt și muzică; ceea ce e suficient pentru teza noastră, chiar dacă el se

---

76 ADRIANO TILGHER, *Estetica*, cit.



grăbește să adauge că această contopire e totuși o contopire între lirism și dramatism; ceea ce este de fapt adevărat, după cum adevărat e că lirismul și dramatismul se contopesc foarte bine în *Divina Comedie*, în *Faust* în *Hamlet* și în *Don Quijote*, fără ca iacest lucru să ne permită a atribui vreo impuritate acestor capodopere. Dacă am vrea să căutăm asemenea contopire pe plan liric – continuă Barbaro – acceptând nemotivata reactualizare a «genurilor» demult azvârlite pe fereastră (Croce) – deși unii doresc, totuși, reapariția lor (Gentile) – adăugăm că, în cântec, muzica și cuvintele se contopesc pe plan liric, după cum tot pe plan liric se contopesc, dacă ne gândim la o operă, oarecum *sui generis*, ca *Pierrot Lunaire* a lui Schönberg”. De altfel, contopirea mai multor procedee tehnice e susținută în mod valabil de mulți alții<sup>77</sup>; însuși Croce, amintește Barbaro, admite posibilitatea completării și a integrării într-o singură operă a poeziei și a ilustrației grafice, viziunea care-i călăuzește pe poet și pe pictor, fiind identică.<sup>78</sup>

Că, după aceea, observă Arnheim, artiștii au preferat

---

77 Cfr., printre alții, Karl Vossler, care scrie : „...această manieră originală de colaborare și de concurență între diferite arte sau între aceleași arte într-o singură reprezentare, se verifică și astăzi : ea poate fi admirată, în forme din cele mai rafinate, în execuția operelor lui Wagner la Bayreuth, în anumite cărți pentru copii ca Struwpeter sau la anumiți umoriști, ca Wilhelm Busch. Aceste opere iau naștere din unirea unor tehnici diferite și se realizează într-o viziune unitară. Ceea ce și astăzi face posibilă și transpune în viață această colaborare primitivă, aproape sălbatică, între mai multe arte sau între toate artele, e nevoia mereu crescîndă de primitivism. Generația nouă reclamă o operă de artă totală și colectivă” (Aus Romanische Welt, Din lumea romanică, Leipzig 1940).

78 BENEDETTO CROCE, Illustrazioni grafiche di opere poetiche, Illustrazioni grafiche la opere poetiche, în „La Critica”, volumul VI, Bari 1908.

și preferă până în zilele noastre, mijlocul unic, e altă problemă, care în sens contrar, e asemănătoare folosirii greșite a fonofilmului despre care am pomenit. S-ar mai putea obiecta că dialogul nu situează totdeauna pe om în centrul filmului, eliminând astfel celelalte posibilități ale imaginii. „Firește – observă Arnheim – și filmul mut înfățișase adesea pe om în prim-plan. Dar el crease o omogenitate între omul mut și obiectul mut, între omul apropiat și omul îndepărtat (față de spectator): muțenia generală a imaginii făcea ca cioburile unui vas să *vorbească* la fel cum *vorbea* un personaj semenului său; un om care se apropia pe bulevard, chiar la mare distanță fiind, și apărând pe ecran ca un simplu punct negru, *vorbea* ca un personaj din prim-plan”. Dar și în filmul sonor „cioburile unui vas” sau un „om ce se află la mare distanță” pot vorbi cu mare intensitate; pentru că nu e de loc adevărat că numai actorul poate avea grai și că, în consecință, obiectele „sunt împinse îndărăt, întocmai ca pe scenă”. Fără a intenționa să-i cităm pe „clasicii obișnuiți, în *Morder Dimitri Karamasoff* (Delictul Karamazov, 1931) al lui Ozep, de exemplu, personajele se înserează în mediul lor natural și nimeni nu poate nega valoarea pe care o au, în acest film, amănuntele: candelabrele și lămpile, pisica și batista, orologiile și portretele atârinate pe perete, ramele tablourilor și perdelele „vorbesc” și creează, adeseori singure, drama și atmosfera. În același film se recurge, uneori, la un montaj alcătuit ‘numai din amănunte; exemplul pe care l-am citat nu e desigur izolat. Prin fonofilm, remarcă pe drept cuvânt Balazs, regizorul îndrumă ochiul, dar și urechea spectatorului. Prin urmare, dialogul nu „restrânge”, în cele mai bune cazuri, lumea cinematografului și nu „paralizează” acțiunea vizuală: „avantajele sale eventuale” – pe care Arnheim le neagă,

există deci, începând cu contrapunctul vizual-sonor și mergând până la monologurile interioare, acestea din urmă fiind susținute prin argumente valabile de Eisenstein. A reduce aceste avantaje la „sarcini documentare” (citește: documentare științifice, educative, școlare și așa mai departe) ni se pare, într-adevăr, o idee prea mărginită. Introducerea cuvântului a însemnat prea adesea un obstacol pentru mijloacele figurative ale cinematografului, dar nu le-a nimicit. Iar în această privință, sunt amintite argumentele unor teoreticieni ca Eisenstein, Balazs și Pudovkin: Arnheim se referă la ele pentru a nega că actorul are funcție creatoare. Că „actorul în sine nu e un instrument destul de bogat pentru a crea o operă de artă” și că, din acest motiv, trebuie „să fie completat cu un alt mijloc” e just; dar nu e tot atât de just să vrei să-i reduci la un simplu element pasiv „care trebuie însuflețit prin intermediul mijloacelor specifice ale cinematografului”.<sup>79</sup> Arnheim se referă la Pudovkin din *Tipuri și nu actori*: capitol pe care, după cum am văzut, teoreticianul rus l-a revizuit personal afirmând, printre altele, că între regizor și actor există o strânsă colaborare. *Aktior v filme* e din 1934 (ediția italiană: 1939), ceea ce înseamnă că a apărut cu cinci ani înainte de articolul lui Arnheim, care încheie astfel: „Cinematograful sonor favorizează dezvoltarea unui tip de actor hibrid, având un joc prea prolix pentru a putea prezenta cu sobrietate un dialog, și o mimică prea limitată la o simplă acompaniere de cuvinte pentru a putea susține o scenă mută. Și dat fiind că nu ne vom întoarce la cinematograful mut, actorul nu va păși pe un teren solid decât în clipa când imaginea animată, pe care aparatul de

---

<sup>79</sup> RUDOLF ARNHEIM, L'attore e le stampelle, Actorul și cîrjele, în „Cinema”, Roma, a. III, n. 46, 25 mai 1938. Reprodus în „Bianco e Nero”, a. III, nr. 3, martie 1939.

televiziune o va muta pe ecranul său, va atinge țelul de care se apropie, adică teatrul”<sup>80</sup>. Această concluzie e, de asemenea, o consecință directă a principiilor mai sus arătate.

*Noul Laocoon* și *Actorul și cârjele* figurează printre ultimele eseuri pe care Arnheim le-a scris în Italia unde, printre altele, a colaborat – aducând o contribuție considerabilă de idei și de experiențe – la revista „Cinema” și la *Enciclopedia cinematografului*. Multe articole publicate aici erau menite să constituie o nouă ediție din *Film als Kunst*, completată și adusă la zi. Spre 1939 emigrează în America. De atunci și până azi predă la „Sarah Lawrence Collège” din Bronxville (New York), ocupându-se mai ales de studiul formei radiofonice și al artei în general; publică printre altele cărți despre „viziunea tridimensională și percepția în spațiu”, despre „evoluția formei în sculptură” și despre „funcția emoției în artă”, într-o scrisoare purtând data de 1 februarie 1946, îi

---

80 RUDOLF ARNHEIM, în *Vedere lontană* (A vedea departe, cfr. „Intercine”, Roma,

a. VII, n. 2, februarie 1935), scrie : „Înșiși specialiștii de cinema nu vor spune ci se tem de televiziune, pentru că și fără ea, filmul e condamnat. Dialogul — spun ei — ar reduce acțiunea vizuală sub jocul unui element ne-optic, pînă la suprimarea valorii expresive a mișcării. Distrugîndu-se astfel limbajul vizual, cadrajul și montajul și-ar pierde semnificația. Valorile clarobscurului, lăsate relativ intacte de filmul sonor, sînt de-acum înainte condamnate să dispară din cauza filmului în culori : folosirea culorii în fotografie ar fi o problemă foarte dificilă din punct de vedere artistic și poate insolubilă, așa că filmul în culori ar nimici practic ultima rămășiță a construcției voluntare a imaginii, ca să nu mai vorbim de filmul stereoscopic și de cel de format mare. Diferența dintre cinematograf și teatru ar dispărea oricum, practic vorbind, astfel că televiziunea ar da lovitură de grație punînd capăt unei agonii prea puțin plăcute.”

scrie lui Renato May: „Din aceste studii vei putea înțelege, dragă May, că nu mă mai ocup de cinema, înainte de toate pentru că din domeniul acela prea limitat și exploatat în cinci ani de *Enciclopedie* era inevitabil să trec în domeniul mai larg al artei în genere. De altfel, sunt mai convins ca niciodată că apariția sonorului a distrus cinematograful ca formă de artă și că, odată cu industrializarea completă a acestui domeniu (cel puțin în America) am ajuns să văd puține filme și, când mă duc să le văd, le găsesc interesante numai din punctul de vedere al conținutului ideologic. La „Collège „se proiectează câteodată vechii clasici, și deunăzi m-am înspăimântat găsind că *Metropolis* e aproape frumos din punct de vedere cinematografic...”

Într-o *Scrisoare din Statele Unite 4*, Arnheim îi răspunde lui Luigi Chiarini care-l întreba ce cărți noi se mai scriu despre film: „Cea mai importantă și mai serioasă, spune el, mi se pare a fi *From Caligari to Hitler* (*De la Caligari la Hitler*) de S. Kracauer, fost critic cinematografic la „Frankfurter Zeitung”. Cartea se ocupă numai de analize de conținut și e o încercare de a demonstra că ideologiile naziste fuseseră anticipate în numeroase motive ale cinematografului german, al cărui istoric aproape complet îl și face de altfel. E o carte care ar merita o traducere în italiană. În <sup>81</sup>ce mă privește, analizele ideologice mi se par

---

811 SIEGFRIED KRACAUER, *From Caligari to Hitler*, De la Caligari la Hitler, Princeton University Press, London 1947. Traducerea italiană a acestui volum a apărut în 1954 : *Cinema tedesco* (Cinematograful german), Mondadori, Milano. Kracauer pregătește o carte despre estetica cinematografică, care va fi publicată de Oxford University Press și din care „Cinema Nuovo” a publicat două extrase : *Imaginea are nevoie de muzică* („o dată cu nașterea cinematografului, publicul și-a dat seama că prezența muzicii dă vitalitate imaginilor mute și le sporește influența asupra spectatorului”) și *Muzica în imagine* („într-un film, muzica poate folosi drept acompaniament, drept parte a lumii

esențiale în momentul de față: mult mai importante decât discuțiile despre formă și tehnică...” Tot în „Bianco e Nero”, recenz<sup>82</sup>înd cartea lui May, *Il linguaggio del film* (Limbajul filmului) Arnheim reia: „Din cauza industrializării și comercializării producției cinematografice, dezvoltarea filmului ca limbaj de artă nu numai că s-a oprit, dar a și regresat. Cu excepția muncii câtorva cercetători, noul stil al expresiei prin imagini, creat de regizorii din primii patruzeci de ani, a devenit o curiozitate istorică. Culoarea, ultima sfidare a tehnicii, a dat atât de puține roade în timpul primului său deceniu de viață, încât o recentă analiză engleză a cinematografului (Film de Roger Manvell, 1944) nici măcar n-o citează în tabla de materii. În faț<sup>83</sup>a unei astfel de stagnări, teoreticienii filmului s-au îndreptat în timpul din urmă spre aspectul psihologic și ideologic al acestei materii”.

Poziția lui Arnheim față de cinematograf a rămas cea de odinioară: el mai crede și azi ceea ce credea în 1932 și e de părere că previziunile sale s-au adevărat. „Cinematograful vorbit a rămas un mijloc hibrid, cel în culori n-a depășit unele scheme coloristice de bun gust, filmul stereoscopic se dovedește irealizabil din punct de vedere tehnic, ecranul lat a contribuit considerabil la nimicirea ultimelor pretenții ale unei imagini organizate

---

reprezentate și nucleu al filmului însuși. Aceste trei moduri dobîndesc adeseori valori diferite de «operă în operă»). Cfr. „Cinema Nuova”, Milano, a. VI, n. 104, aprilie 1957 ; n. 108, 1 iunie 1957.

<sup>82</sup> „Bianco e Nero”, Roma, a. IX, n. 6, august 1948.

<sup>83</sup> Cfr. A Personal Note (O notă personală) cu o culegere din scrierile lui Arnheim, îngrijită de însuși autorul pentru University of California Press în 1957 : Film as Art, Berkeley

conform unei semnificații”<sup>84</sup>

O revenire la scrierile despre cinema, înseamnă pentru el a redeschide un capitol închis, care rămâne închis. „Sfidarea critică” a primului Arnheim, după o cum s-a spus, a fost lărgită la alte sectoare de artă. Artă, afirmă el în ultima sa carte – *Art and Visual Perception* (Artă și percepție vizuală)<sup>85</sup> – riscă să fie strivită de cuvânt. Și, fără să nege că și cuvintele sunt o realitate, Arnheim își propune să împrășteze și să călăuzească unele virtuți ale văzului. Analiza sa studiază echilibrul psihologic și fizic al percepției vizuale și forma brută ca structură elementară, ca aspecte spațiale ale unei apariții percepute înainte de amănunt, apoi forma în sens strict, ca formă a unui conținut, ca dezvoltare a reprezentării artistice, ca proces creator. Aplicând metode și descoperiri ale psihologiei moderne la studiul artei, Arnheim devine încă o dată interesant; pe de altă parte, el confirmă echivoocurile cart stau la baza întregii sale activități de critic și de teoretician atât de dispus și de preocupat să asculte „dangățul de moarte” al clopotelor pentru „iluzioniști”. Cine îndrăznește să se ia la întrecere cu natura, încheie el cu amărăciune, merită să piardă. Și am văzut care e accepția pe care o dă el cuvântului natură.

Să medităm cu atenție asupra amărăciunii lui

---

84a nd Los Angeles ; traducerea italiană în colecția „11 Saggiatore” a lui Alberto Mondadori, Milano. A se vedea apoi *La bomba dei ritrovati tecnici sulla cattedrale cinematografica* (Bomba cuceririlor tehnice asupra catedralei cinematografice), convorbire a lui Rudolf Arnheim cu Guido Aristarco, în „Cinema Nuovo”, Milano, a. VIII, n. 140, iulie—august 1959.

85 University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1954 ; ediția engleză ! Faber and Faber, London, 1956. În acest volum, cinematograful și efectele cinematografice formează obiectul unei mari părți din capitolul despre mișcare.

Arnheim în fața filmului; starea actuală a cinematografului ca artă e evidentă; dar Arnheim însuși admite că „noul stil al expresiei prin imagini” a fost creat de „regizorii din primii patruzeci de ani”, adică inclusiv de cei ai sonorului și ai filmului vorbit, fapt care ajunge pentru a valida observațiile noastre.

MARIO FUBINI, *art. cât.*

2 vol., Dennoel, Paris 1952. De fapt, Gance transcrie «a jasea artă»; mai târziu, criticul de la „Temps\*”, Emile Vuillermoz, numește cinematograful «a cincea artă».

1 [Avântul fusese luat]. „Les Cahiers du Moisa (număr dublu, 16 – 17, dedicat cinematografului, intitulat tocmai *Cinema*)”, Editions Emile-Paul Frires, Paris 1925.

1 Astăzi se spune de obicei că e. fotogenic actorul său, mai bine zis, vedeta\*, al cărei chip fotografiat, obține rezultate deosebit de atractive, însă cu totul exterioare și spectaculare.

O încercare de a reabilita cuvântul fotogenie a fost făcută de LUI GI CHIARINI în lucrarea *Cinque capitoli sul film* (Edizioni italiane, Roma 1941). „După cum se știe – scrie Chiarini – cinematograful a inventat o vorbă urâtă, care își are totuși rațiunea ei de a exista. Această vorbă e «fotogenie». Ea trebuie luată însă, într-un anume sens. Nu trebuie să fetișizăm fotogenia până la exasperare, până la a spune, de exemplu, că Clark Gable nu poate să joace decât rolul lui Clark Gable. Fotogenia trebuie înțeleasă în sensul că, în timp ce un actor de teatru are o gamă mai vastă de personaje de interpretat tocmai pentru că, în teatru, partea vizuală are o valoare secundară, – actorul de cinematograf, prin predominanța vizualului față de vorbirt, are la dispoziție o gamă mai limitată. Dar dacă e vorba de un adevărat actor, el nu trebuie să fie niciodată el însuși, ci personajul pe care-l interpretează. În 1937, VLADIMIR



NILSEN formulase o „theory of photogenies\* în *The Cinema as a Craphic art (On a Theory of Representation in the Cinema)* (Newnes Limited, London; nouă ediție 1959, Hill and Wang, New York), publicată în italienește de „Bianco e Nero\* (Roma, a. V, n. 2, februarie 1941).

MAURICE BARD – felHE îi ROBERT BRASILLACH, *Histoire du cinema*, [Istoria cinematografului], André Martel, Paris 1948.

— BARD – felH ȘI BRASILLACH, op. cit.

5 GEORGES SADOUL, prefață la *l'etă ingrata del cinema* (Vârsta ingrată a cinematografului), traducere de Corrado Terzi, Poligno, Milano 1950.

— GEORGES SADOUL, *prefața cât.*

1 JACOPO COMIN, *Appunți sul cinema d'avanguardia* (Însemnări despre cinematograful t de avangardă), în „Bianco e Nero”, Roma, a. I, n. 1, ianuarie 1937.

1 ETTORE M. MARGADONNA, *Cinema ieri e oggi*, (Cinematograful, ieri; i azi), Domus, Milano 1932.

1 JACOPO COMIN, *Appunți sul cinema d'avanguardia* (Însemnări despre cinematograful de avangardă), cât.

— Printre filmele cu caracter social trebuie să amintim *Metall*, care condamnă căștile de oțel naziste și descrie greva muncitorilor metalurgiști din Henningsdorf, lângă Berlin. „A fost o întreprindere disperată – amintește Richter – fiindcă a trebuit să prezint o problemă politică valabilă dimineăta, care, seara, devenea cu totul alta. Subiectul a fost refăcut de șapte ori în timpul turnării, care a fost întreruptă prin venirea la putere a lui Hitler: început ca documentar, filmul era pe punctul de a deveni un lung-metraj normal ca subiect” (CFR. HANS RICHTER, *Cinematograful de avangardă în Germania*, în *Experiment in the Film*, sub îngrijirea lui Roger Manvell, The Grey Walls Press, London 1949).

2 ■ FRANCESCO PASINETTI, *Storia del cinema dalle origini a oggi* (Istoria cinematografului de la origini până azi), Edizioni di „Bianco e Nero”, Roma 1939.

1 ■ HANS RICHTER, Filmul de avangardă, filmul abstract fi futurismul, cât.

— ■ HANS RICHTER, *Cinematograful de avangardă în Germania*, cât. Printre proiectele cu caracter social rămase nerealizate se pot aminti și *Nu e timp de plâns*, *Trăim într-o lume nouă*, *Democrații fi corporații*, *Două asedii*, *Cele patru libertăți*, *Rolul femeii în America*. Unele „bobine” ale lui Richter, realizate în America, au drept temă Stalingradul (1944) și eliberarea Parisului (1945).

— ■ HANS RICHTER, 8 X1 8, în „Cinema Nuovo”, Milano, a. VI, n. 113, 1 septembrie 1957.

— ■ Pentru termenul rusesc *kino-glaz* se poate folosi în traducere *cine-ochiul* sau *ochiul cinematografic* (a. tr.) -

1 Filmele lui Dziga Vertov rămân, în ultimă instanță, documente istorice; dintre cele mai bune documentare regizate de el trebuie să amintim *Tr Pesni o Lenine* (Trei cântece despre Lenin, 1934). Din asemenea documentare istorice se vor inspira, mult mai târziu și cu rezultate diferite, Leni Riefenstahl cu *Olympia* (1935 - 1938), Frank Capra cu seria *Why We Fight* (De ce luptăm), montat din material preexistent și filmat de diferiți operatori fără nicio îndrumare directă. Oricum, adevăratul documentar, poetic și artistic se datorează unor regizori ca Ivens din *Zuidersee* (1930) sau Flaherty din *Mart of Aran* (Omul din Aran, 1933 - 1934) sau, ca să rămânem la cinematografia sovietică, Turkin din *Turksib* (1928 - 1929).

Potrivit unei mărturii a regizorului Roman Karmen, datând din 1948, amintirea „furtunoaselor declarații ultrastângiste ale «kinoki»-ului provocau un zâmbet lui Vertov care acum e un bărbat cu părul sur și cu un profil

energic ocupându-se exclusiv cu activitatea sa de conducător de întreprindere". Acestei munci i s-a dedicat până la moarte, survenită în 1954. (CFR. *Experiment in the Film* cât.).

**S** Născut în 1899, Kuleșov începe să lucreze în domeniul cinematografilei în 1916; e mai întâi actor, apoi scenograf la două filme regizate de Evghenii Bauer, în 1917. După ce a fost corespondent de război și a regizat «serviciile» cinematografice ale Armatei Roșii, în 1920 întemeiază împreună cu câțiva prieteni, printre care Pudovkin, „Colectivul Kuleșov” și predă la Institutul superior de cinematografie din Moscova.

Bauer a jucat un anumit rol în formația lui Kuleșov. „Pictor de renume, scenograf de teatru și pe urmă de film, Bauer începe să facă regie, și-și cucerește repede un loc de frunte **b**rie 1946) afirmă că, *Intoleranța*, poate fi considerat drept o demonstrație a artei montajului”; în timp ce Lawson scrie: „Pe terenul tehnicii și tematicii, Griffith se orienta spre coordonarea elementelor limbajului cinematic. Se afla în California când, la 21 aprilie 1913, *Quo Vadis* **f** a început să ruleze la Astor Theatre din New York. Răspunzând criticilor, care susțineau că spectacolul italian a exercitat o influență hotărâtoare asupra formației sale artistice, Griffith a declarat că n-a văzut niciodată filmul și, deci, nu putea fi influențat de el. Totuși, conștient sau nu (și e destul de puțin probabil să fi fost cu totul neinforma**t**), *Quo Vadis* **t** a revoluționat producția lui Griffith și în felul acesta a creat condițiile care mai târziu aveau să determine schimbarea de direcție în opera regizorului” (*Teoria e tehnica della sceneggiatura*, cât.).

HENRI COLPI, *Le cinema et ses hommes* (Cinematograful și oamenii săi”), Chausse, Graille et

Castelnau Editeurs, Montpellier 1947.

1 „Cel dintâi și cel mai caracteristic dintre meritele cinematografilei ruse – arată pe bună dreptate UMBERTO BARBARO – e acela de a fi afirmat în mod conștient capacitatea creatoare a «camerei», montajul...” (*Cinematograful sovietic, în „Film Rivista”, Firenze, a. III, n. 10, 30 iunie 1946*). În schimb e inexactă afirmația lui KARL FREUND, operator german originar din Boemia, al cărui nume e legat de filme ca *Variete (Dupont)*: „Dacă sovieticii au dovedit atâta virtuozitate în crearea unor imagini elocvente – relatează el din America, unde a emigrat – aceasta se datorează faptului că Rușii erau în proporție de 90% analfabeți și, în afară de aceasta, vorbeau o sută de dialecte deosebite. Iată de ce a fost nevoie să se evite cât mai mult inserturile. Faimosul montaj din tăieturi rapide se explică, la rândul său, prin faptul că rușii nu aveau bani pentru a cumpăra peliculă nouă și comandau de la Berlin bucăți de rebut rămase după filmări, în aparatele colegilor lor germani mai bine înzestrați”. („*American Cinematographer*”, septembrie 1934). Un an mai târziu, cu mai multă obiectivitate și cu mai mult calm, RAYMOND J. SPOTTISWOODE scrie: „Încă de la început, rușii au fost avantajați de lipsa de peliculă care-i obliga să abandoneze metodele prolixе predominante în acea vreme după cum sunt predominante și astăzi; ei au folosit o strânsă înlănțuire de detalii și de fapte importante care, «în realitate, nu pot avea loc decât la mare distanță în timp și în spațiu»” (A

*Grammar of the Film*, Faber and Faber, London 1935; ediții noi: University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1951 și Faber and Faber, London 1955). Inlegătură cu penuria de peliculă nouă, Lebedev scrie că această criză s-a făcut simțită în timpul tuturor anilor de

război și se transformase într-o secetă foarte puternică în timpul revoluției din februarie. „După decretul lui Lenin, vechile rezerve au fost fie înstrăinate, fie ascunse de către proprietari, în timp ce importul de noi cantități era din cale afară de greu din pricina blocadei”, (op. cit.).

1 Acest manifest, *Zaiavka*, a fost publicat în revista „Jizn Iskusstra” (Viața artei), nr. 32.

1928. la același an apare, în limba engleză, în „Close Up” (Octombrie 1928), iar în 1940 în „Cinema.

număr special dedicat celor zece ani de film sonor (a. V, nr. 108, 25 decembrie 1940). Iată traducerea manifestului:

„Idealul unui cinematograf sonor, care a constituit multă vreme un vis, a devenit acum o realitate. Americanii au inventat tehnica filmului vorbit la un nivel care permite folosirea lui practică; în Germania se lucrează cu mult zel în aceeași direcție; și în orice parte a lumii se discută despre această artă mută care și-a găsit în sfârșit graiul. Noi, cei care lucrăm în

U.R.S.S. suntem pe deplin conștienți de imperfecțiunea mijloacelor noastre tehnice actuale: ele nu sunt încă suficiente pentru a ne ajuta să obținem succese practice și rapide în acest non domeniu. Oricum, însă, e poate interesant să formulăm unele considerații de natură teoretică, mai ales pentru că ni se pare că acest progres tehnic este folosit în mod greșit. O falsă concepție asupra posibilităților noii descoperiri, poate nu numai să împiedice dezvoltarea cinematografului-artă, ci chiar să-i nimicească actuala forță expresivă. Cinematograful de azi, alcătuit din imagini vizuale, are o enormă înrâurire asupra spectatorilor și ocupă un loc de prim rang printre celelalte arte. După cum se știe, mijlocul fundamental – și unic – prin care cinematograful a dobândit un nivel de expresie

atât de înalt, este montajul. Progresul montajului, ca mijloc de expresie, este axioma pe care se întemeiază orice dezvoltare posibilă a artei cinematografice (succesul universal al filmelor sovietice se datorează în mare măsură formulării și aplicării principiilor montajului). De aceea:

2. Totuși, sonorul e o armă cu două tăișuri: e foarte probabil ca aplicarea lui să satisfacă numai curiozitatea publicului: vom asista în acest caz la exploatarea unei mărfi care se fabrică și se vinde mai ușor și anume «filmul vorbit», adică cel în care înregistrarea vocii coincide mai exact și mai realist cu mișcările buzelor; publicul se va putea bucura astfel de iluzia că ascultă într-adevăr un actor. Această primă perioadă de „cinema-atracție” va fi urmată de o a doua, pur și simplu cumplită; perioadă care va avea la bază decăderea industrială a celei dintâi: se va încerca crearea unei producții pseudo-literare cu tentative înnoite de invazie teatrală. Astfel

13 - 860

Când scena se deschide cu strada elegantă și pașnică, muzica e de intonație războinică, când apar demonstranții, ea conduce publicul în toiul demonstrației; la sosirea poliției, publicul simte excitarea și furia disperată a muncitorilor, simte chiar pe pielea lui tropotul cailor. Când muncitorii pierd teren, tema victorioasă a muzicii sporește; când muncitorii sunt înfrânți și împrăștiați, muzica devine mai puternică, sugerând, toc timpul, victoria și exaltarea; iar când muncitorii își desfășoară flamurile, muzica ajunge la punctul culminant, coincidând în sfârșit în esența ei cu cea a imaginii” (*Film fi fonofilm* cât.). În *Dezertorul*, muzica dobândește tocmai funcția spre care se tindea: „după cum imaginea e o percepție obiectivă a evenimentelor, muzica exprimă aprecierea subiectivă a acestei obiectivități”.

Despre cinematograf și muzică CFR. printre altele, KURT LONDON, *Film Music* (Faber and Faber, London 1936); M. KEREMUSIN, *Mttzyka zvukovovo filma* (Muzica filmului sonor, Goskinoizdat, Moskva, 1939); NAZARENO TADDEI S.J., *Funzione estetica della musica nel film* (Funcția estetică a muzicii în film, în „Bianco e Nero”, Roma a. X, n. 1, ianuarie 1949). Diferiți autori: *Le film sonore, L'icran et la musique en 1935* (număr special din „La. Revue Musicale”, Paris, decembrie 1934).

1 În *Koneţ Sankt-Peterburga* (Sfârșitul Sankt-Petersburgului, 1927), Pudovkin întrebuințează, de exemplu, actori profesioniști.

2 În această carte, în care sunt adunate lecțiile ținute la Secția de cinematografie a Academiei de Belle Arte din Leningrad, Pudovkin precizează: „Departe de mine afirmația că cinematograful nu are nevoie de actori. Formularea acestei teorii mi-a fost atribuită fără să se țină seama că în întreaga mea activitate din trecut am folosit, chiar în fiecare film, până și bătrâni actori de teatru. Trebuie să respingem cu energie părerea că un non-actor poate să joace un rol mare și complicat... într-un anumit fel, și actorul neprofesionist, ocazional (și e de preferat să nu fie numit «tip»), trebuie să execute indicațiile regizorului și, cu alte cuvinte, să joace...”

CFR. *Il mestiere del regista*, Meseria regizorului, Bocca, Milano-Roma 1954.

1 Ettore M. Margadonna, *Cinematograful, ieri fi azi* cât.

1 Cu câțiva ani înainte, în 1913, Maiakovski scrisese: „Teatrul s-a condamnat singur la moarte și trebuie să-și încredințeze moștenirea, cinematografului. Transpunând într-o ramură industrială realismul naiv și măiestria artistică a unui Cehov sau a unui Gorki, cinematograful

netezește calea spre un teatru al viitorului și spre o artă liberă a actorului” (*Teatr, kirtematograf, fluturizm*, în „Kinojurnal, n. 14, 1913).

1 UMBERTO BARBARO, *Film, soggetto e sceneggiatura* (film, subiect și scenariu), Edizioni din „Bianco e Nero”, Roma, 1939.

1 N. LEBEDEV, op. cit.

1 LEON MOUSSINAC, *Le cinema soviétique* cât.

1 „Close Up”, iunie 1933. Citat de RAYMOND J. SPOTTISWOODE în *A Grammar of the Film* cât. Într-un eseu publicat anterior în „Proletarskoie Kin6”, (nr. 12 din 1932), Eisenstein afirma că „numai fonofilmul poate reda deplina transformare a gândirii” și că „materialul tipic al filmului vorbit e monologul interior”. În general, cuvântul există în filmele noastre numai ca element al dialogului – observă mai târziu Dovjenko, după exemplul lui Eisenstein – fapt care sărăcește în oarecare măsură paleta verbală. În fond, nu trebuie să ignorăm celelalte aspecte ale folosirii cuvântului care pot uneori dobândi o mare forță artistică. Bătălia creatoare desfășurată pe ecran pretinde folosirea tuturor armelor de care dispune autorul. În afară de dialog, el poate utiliza cu succes în ofensivă, solilocviile și chiar comentariul care a fost cu desăvârșire lăsat în seama filmelor documentare și științifice<sup>1</sup>. În *Miciurin* (1949), Dovjenko se silește într-adevăr să lărgască limitele obișnuite ale folosirii cuvântului: „... Soția lui Miciurin e pe moarte. În ultimele cuvinte de dragoste; i de rămas bun adresate soțului ei simțim o adâncă mustrare care a rămas ascunsă și neexprimată multă vreme. Și nici măcar nu e o adevărată mustrare, ci mai degrabă o nevoie, o sete de afecțiune de care a suferit toată viața. Nu mai are puterea să vorbească și șoptește: – Ți-aduci aminte, Ivan? – și imediat suntem transportați (fără niciun fel de „dizolvareol



precizează Dovjenko; și efectul artistic al desprinderii devine deosebit de puternic) în anii tinereții lor. Tânărul Miciurin și Sașa pășesc pe o câmpie înflorită. Pentru noi, spectatorii, plimbarea lor e o realitate; pentru bătrânul Miciurin și pentru soția sa muribundă nu e decât o amintire. Iată de ce cei doi îndrăgostiți care au fețele îndreptate spre viitor, tac, în timp ce noi, autorii filmului, trebuie să vorbim în locul lor, trebuie să ne gândim că pe-atunci sufletele lor au fost pline de un avânt și de un iureș de sentimente care – ar putea exprima prin următorul dialog „interior”:

— Sașa...

— Vania... Ivan...

— Sașa, vreau să-ți spun...

— Da...

— Știi, Sașa, eu cred...

— Și eu...

— Noi o să trăim altfel decât alții.

— Da, da... cu totul altfel...

— O să facem să progreseze știința, o să transformăm întreg, pământul într-un paradis. Din Rusia noastră de sălcii și de mesteceni o să facem o grădină frumoasă, la care oamenii nici n-au visat vreodată...

— Da... ce frumos ești!

— Ce frumoasă ești tu!

— Și n-o să ne spunem niciodată un cuvânt urât unul altuia, Sașa!

— Niciodată.

— Viața e atât de frumoasă.

— Da.

— Și totul e atât de limpede...

— Da.

— Așa-i? Dă-ți cuvântul.

- Și tu, Vania...
- Da... Dar... Pe toată viața...
- Da.

Dar iată că protagoniștii filmului s-au depărtat de anii fragezi ai tinereții lor și au intrat în faza severă a maturității. Preocupările le-au schimbat chipurile, neînțelegerile le-au umplut sufletele de tristețe. Pădurea e tăcută, nu se aude decât foșnetul frunzelor îngălbenite. Iar noi care pășim alături de Miciurin și-i auzim vocea, gândim cu glas tare în locul lui (solilocviu interior): „Și iată că nu mai suntem în anii fragezi ai tinereții, și am pătruns în anii severi ai maturității. Multe elanuri generoase s-au pierdut pe drum; și e prea târziu să le înțelegem, prea târziu ca să le chemăm înapoi; inimile noastre au cunoscut alte constrângeri ale vieții”. Și numai după acest monolog interior, ajungem, cu Miciurin care tace, la sfârșitul amintirilor și la sfârșitul vieții Sasei și ne-ntoarcem la dialogul obișnuit:

- De ce nu spui nimic?
- Nu mă întreba.
- Ba da, de ce nu spui niciodată nimic?
- Te-am rugat să nu mjf întrebi.
- Nu țipa.
- Nu țip, plâng.

Un mare salt în timp și o evoluție complexă au fost astfel comprimate – comentează Dovjenko – în câțiva metri de peliculă, mulțumită folosirii unui dialog și apoi a unui monolog interior; aceste două forme de folosire a cuvântului au dat naștere dialogului obișnuit, care dobândește dintr-odată o ascuțime neașteptată, ca și cum, prin această schimbare, cuvântul s-ar fi înnoit. (ALEKSANDR DOVJENKO, *art. cât.*).

1 „Close Up”, London, martie și iunie 1931.

1 MĂRIE SETON, *Eisenstein* cât.

1 MASSIMO BONTEMPELLI, *Cinematografo* (Bătrânețea cinematografului abia născut – Cinema și teatru – Dramă și melodramă – Cinematograful de mâine – Renașterea cinematografului național), în „La nuova Antologia”, Roma 1931. Acest eseu a fost publicat însoțit de notele autorului însuși și cu titlul *I miei rapporti col cinema* (Raporturile mele cu cinematograful) în numărul unic *400 anniversario della cinematografia*, Roma, 22 martie 1935. *Cine-Matografo* e reprodus și în antologia *Problemi del film*, sub îngrijirea lui Luigi Chiarini și Umberto Barbaro pentru „Bianco e Nero”, Roma, a. III, n. 2, februarie, 1939.

1 O asemenea metodă deductivă, pe care o va aplica mai târziu și artei în general, a fost folosită de Arnheim într-un eseu despre radio (*La radio cerca la sua forma*, Radioul își caută forma, Hoepli, Milano 1937). În acest eseu, autorul încearcă să descrie noile posibilități artistice derivate dintr-un univers auditiv lipsit de senzații vizuale. „Piesa radiofonică este, ca să zicem așa, inversul filmului mut”.

1 Arnheim citează în acest sens o scenă din *Variete* (1925), în care Jannings apare în costum de ocnaș, pe care e cusut un număr mare; în acest fel, Dupont sugerează că „pușcăriașul nu mai e un individ, ci unul din mulțime, un număr”.

1 A se observa că Arnheim se referi la școala rusă a filmului mut; cât despre – corectivul adus de Eisenstein la valoarea conținutului diferitelor cadre, de exemplu, a se vedea *Prefața 1960*.

1 VSEVOLOD PUDOVKIN, *Film-Regie und Film-Manuskript*, cât. Un extras din eseul lui TIMOȘENKO, *Principii de montaj*: *ritm fi puncte culminante*, apare în

„Bianco e Nero”, a-III, n. 2, februarie 1939.

Tabela lui Timošenko e reprodusă de Barbaro, într-o notă la *Film e fonofilm* cât.,} i de RENATO MAY în *Per una grammatica del montaggio*, în „Bianco e Nero”, Roma, a. II, n. 1, ianuarie 1938.

1 ■ RENATO MAY, *Per una grammatica del montaggio* cât.

1 ■ RAYMOND J. SPOTTISWOODE, *A Grammar of the Film* cât.

1 ■ „Răsfoind astăzi cartea îmi dau seama că, preocupat fiind de mijloacele formale – scrie Arnheim în 1950 – am neglijat marea însemnătate a elementului documentar, adică faptul că fotografia se deosebește de pictură și de sculptură prin caracterul ei hibrid, creat de continua prezență a materiei brute, fixată mecanic. De aceea elementul informativ și descriptiv reprezintă una din valorile principale în mai toate filmele bune cu subiect; o stilizare prea picturală dă rezultate greșite, tinzând să ascundă natura «accidentală», în parte, a mediumului fotografic”. Tot în 1950, reflectând din nou asupra problemelor de odinioară, Arnheim notează: „Felul în care tratam cinematograful putea să pară formalist reprezentanților empirismului anglo-saxon. Scrierile lui Rotha, Grierson și ale altora au făcut de fapt, o analiză mai esențială a aspectelor documentariste și sociale, pe care le neglijasem eu. Pe de altă parte, mi se pare că cineștii italieni au găsit în analizele mele un clement concret care le-a fost de folos. În anii aceia, cinematograful italian era un subiect ușor abstract. Cenzura ideologică și autarhia economică a regimului fascist mutilau sau excludeau o mare și importantă parte din producția externă. Producția comercială italiană era săracă în mijloace și în idei. Pasiunea cinematografică a tinerilor s-a dezlănțuit astfel

pe hârtie. Și a fost o pasiune care s-a manifestat în diferite forme”.

„Erau – continuă Arnheim – cei pe care i-am putea numi discipolii școlii nordice, și anume colecționarii de date filologice. Erau, pe urmă, eseistii de tip francez, care ofereau raționamente strălucite, dar întemeiate de multe ori pe experiențe de mâna a doua sau a treia. Dar mai cu seamă am fost impresionat de dialectica ascuțită a nenumăraților studenți care se slujeau de formidabilul instrument crocian, câștigat în aulele universitare, pentru a pune stăpânire cel puțin în mod teoretic pe un domeniu cultural deosebit de atrăgător pentru ei. Prin intermediul cinematografului, frontierele aproape de neatins erau trecute de spiritul străin și interzis al democrațiilor devenit și mai fascinant din cauza rarității și a caracterului incomplet al informației. Dar din pricina acestei lipse de materie primă, la care se adaugă acel irealism abstract – sub regimurile totalitare acesta era socotit, în mod inevitabil un fel de pelagră a gândirii – discuțiile asupra cinematografului se epuizau deseori în tratarea conceptelor celor mai generale: frumos și formă, realitate și intuiție. Poate că tocmai de aceea am întâlnit în conversațiile cu prietenii mei italieni un anumit interes pentru o analiză concretă a noului *medium* bazat pe o cunoaștere directă a producției internaționale și a proceselor practice și tehnice. Vizitând Italia în 1949, după zece ani de absență, am fost bucuros să găsesc printre regizorii și scenariștii cinematografului italian renăscut, mulți dintre tinerii teoreticieni de altă dată” (CFR. RUDOLF ARNHEIM, *Ripensando alte cose di allora*, Gândindu-mă din nou la lucrurile de altă dată, în „Rivista del Cinema Italiano”, Roma, a. II, nu. 1 – 2, ianuarie-februarie 1953).

1 ■ UMBERTO BARBARO, Film: soggetto e sceneggiatura cât.

1 RUDOLF ARNHEIM, *Scrisoare din Statele Unite*, în „Bianco e Nero”, Roma, a. IX, n. 4, iunie 1948.

— ■ RENATO MAY, *Îl linguaggio del film* (Limbajul filmului), Poligono, Milano, 1947.

3 ■ În orice caz în privința sonorului, însuși Roger Manvell scrie: „Folosirea sunetului duce fără doar și poate la un spor al potențialului expresiv al filmului. El consimte să folosească dialogul și comentariul (eliminând piedica pe care inserturile au constituit-o totdeauna pentru acțiunea vizuală a filmului mut); sunetele naturale conferă o mai mare impresie de realitate unui mijloc artistic cum e cinematograful, care poate să reprezinte scoarța pământului și zgomotele ei; muzida înlesnește scoaterea în evidență și ilustrarea climei și atmosferei în care se petrece filmul. În cadrul exploatării comerciale, cinematograful folosește noutățile sunetului subordonând complet acestuia — mijlocul cinematografic” (*Poetica del film*, în „Bianco e Nero”, Roma, a. IX, nr. 4, iunie 1948).